
454.
ИСКУССТВО
ВЕРХОВНОМУ ОРГАНУ
ПАРТИИ ПРОЛЕТАРИАТА
ХУДОЖНИКИ РЕВОЛЮЦИИ (АХР)
ШЛЮТ
СВОЙ
ПРИВЕТ!
В МАССЫ
6 (14)
1930

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.

Передовая
Искусство к XVI партсъезду 1

На изо-фронте

Группа старых омахровцев
Пять лет борьбы на Изо-фронте 3
А. Антонов — Почему Бела-Уитц пролетарский художник. 5
Ф. Рогинская — Лицо ОСТ 9
Л. Рощин — Функционализм — не наш стиль 14

Стр.

Л. Наппельбаум — Зеленый город 18
Страничка Изо-рабкора 24
АКА — Пути самодеятельного искусства 26
А. Кузнецова. — В защиту маленьких 27
А. К — Изо-агитация 29

Хроника

Художественная жизнь СССР 30
Художественная жизнь на Западе 32

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

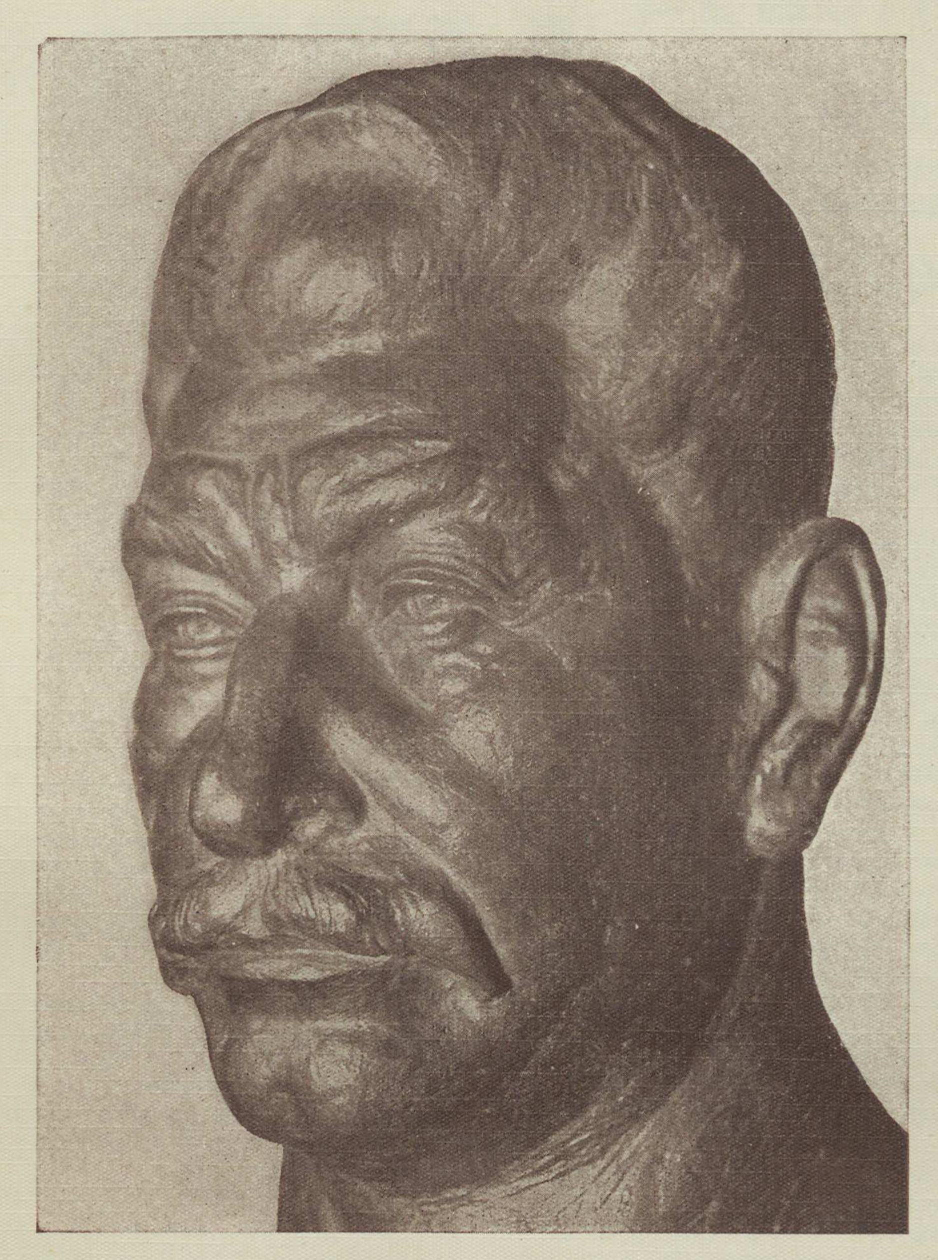
Стр.

Яновская — Девушки. Цветная вкладка
Бела Уитц — Мать 5
„ „ Подготовка мира 6
„ „ Гроздья винограда 6
„ „ Вперед 7
„ „ Троица 7
Мельникова (Ост.) — Балерины 9
Гончаров („) — Убийство Марата 9
Лобов („) — Красноармеец 10
Тышлер („) — Махновщина 10
„ („) — Часовщик 11
„ („) — Еврей колхозник 11
„ („) — Еврейский „колхоз“ 11
Пименов („) — Перед зеркалом 11
„ („) — Девочка на балконе 11
Козлова („) — Лесозавод 12
Лющин („) — Молотьба 12
Вялов („) — Матрос 13
Вильямс („) — Взятие Зимнего дворца 13
Суриков — Часть картины Казнь Стрельцов 17
Арх. Гинзбург — Генеральный план 19
„ „ Лента жилого блока 19
Арх. Мельников — Гостиница 20
„ „ Генеральный план 21
Арх. Фридман — Гостиница 21
„ „ Генеральный план 22

Стр.

Арх. Ладовский — Генеральный план 23
„ „ Вокзал 23
Фищенко — Хлеб государству 24
„ Постройка Турксиба 24
Горин — Прокатный цех 24
Колтовой — Карл Маркс 24
Савченко — Последнее проклятие 25
Марков — Конвейр 25
Савченко — Добьем! 25
„ Все сметем могучим ураганом 25
Шумаков — Делегатка 26
Точилкин — Сотворение Евы 26
Колесов — Переоборудовали 26
Воронов — На тачке 27
Кукрыниксы (ГИЗ) — Плакат 29
Корыгин (АХР) — Блюхер (лубок) 30
Хвостенко (ГИЗ) — Ленин на броневике 30
Герасимов (АХР) — Ворошилов на коне 30
Дейнека (ГИЗ) — Плакат 31
Синицына (АХР) — Смена (лубок) 31
Иогансон (АХР) — Советский суд 31
Авилов (ГИЗ) — Схватка с Врангелевцами 31
Бела Уитц — Клятва (вкладка)
Кетэ Колльвиц — Хлеба
Декларативная страница

Редколлегия: А. А. Антонов, Л. П. Вязьменский, П. Ф. Осипов, В. Н. Перельман, А. Г. Северденко, Н. М. Щекотов,



Сергеев, В. А. И. В. СТАЛИН (бронза — в Музее Революции)

Тип. «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК». Москва.

ИСКУССТВО В МАССЫ
ЖУРНАЛ АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ
ИЮНЬ 1930 № 6 (14)

ИСКУССТВО К XVI С'ЕЗДУ ВКП(б)

Правильная ленинская линия, проводимая нашей партией на основе борьбы на два фронта, против правого уклона, как главного и основного в данной обстановке и «левых» загибов, об'ективно помогающих ему, обеспечила величайшие достижения на фронте социалистического строительства в городе и в деревне. Социалистическая индустриализация страны и коллективизация сельского хозяйства, сопровождающиеся небывалым под'емом культурного уровня широчайших масс трудящихся, создают самую благоприятную обстановку для развития искусства, для превращения его в орудие социалистической реконструкции всей нашей жизни.

На практике же искусство отстает от темпов социалистического строительства, а работники искусства еще не осознали полностью необходимости перегруппировки своих сил и равномерного их распределения по всем участкам обслуживания возросших культурно-бытовых потребностей широчайших масс трудящихся. Только сейчас искусство, вступая на этот путь, обеспечивает себе тем самым правильную классово целеустремленную зарядку, ведущую к созданию пролетарского искусства.

«Успешный ход выполнения пятилетнего плана развития промышленности, решительный поворот бедняцко-середняцких масс к социализму, усиление наступления на капиталистические элементы и переход к политике ликвидации кулачества как класса на базе сплошной коллективизации вызвали обострение классовой борьбы внутри страны»... (из тезисов доклада тов. Куйбышева на XVI с'езде ВКП(б).

На основе этих процессов мы имеем развертывание классовой борьбы и на идеологическом фронте, в области искусства в целом и в области пространственных искусств — живопись, скульптура, архитектура, производственное искусство — как одном из участков последнего.

Усилившаяся здесь за последние годы классовая диференциация вызвала оживление и сопротивление буржуазных группировок художников (общество «Четыре искусства», «Репинцы», «Куинджисты», «Мао». «Лао», «Жар-Цвет» и др.). Диференциация в попутническом лагере диалектически привела к консолидации право-попутнических элементов (в основном общество «ОМХ», образовавшееся в результате слияния «Бубнового валета» и «Маковца», Общество советских художников — «ОСХ», составившееся большей частью из исключенных и ушедших во время чистки из АХР и др.). В противность этому из среды попутчиков начали выделяться группы с большими или меньшими колебаниями, старающиеся приблизиться в своем творчестве к позициям пролетариата. Это же время характеризуется и выходом на арену изо-искусства пролетарских кадров в АХР и других организациях, ведущих решительную борьбу с правым сектором и развивающих политико-воспитательную работу среди попутчиков, консолидируя таким образом, пролетарские и близкие пролетариату силы на фронте изо-искусства.

Ассоциация художников революции, занимающая сейчас руководящие художественно-политические позиции в области изо-искусства, с первого момента своего существования (1922 г.) поставила своей задачей служение делу пролетарской революции искусством, понятным широчайшим массам трудящихся.

Являясь в тот период одной из первых и основных попутнических организаций, АХР был вынужден прибегать к заимствованию средств своего выражения, главным образом, у передвижничества, что и приводило в большинстве случаев к пассивному протокольному отображению жизни в его произведениях.

Переход к реконструктивному периоду привел АХР к необходимости крутого поворота в сторону активизации своих общественно-творческих путей, что и было осуществлению на первом с'езде АХР (1928 г.), при активнейшем участии пролетарской молодежи, вошедшей на с'езде в АХР. На этом же с'езде была принята новая декларация с классовой пролетарской установкой, выдвинувшая одной из основных задач участие художников в художественной реконструкции быта.

Одиннадцатая выставка АХР (1929 г.), происходившая в период обострившейся классовой борьбы в стране, показала, что Ассоциация действительно стала на путь отыскания этих новых средств выражения нового социального содержания и обнаружила глубокие процессы классово-творческой диференциации в АХР среди художников-попутчиков. Третий пленум Центрального совета (декабрь 1929 г.), несмотря на сопротивления некоторой его части, заострил политические задачи, стоящие перед Ассоциацией, и призвал ее, как передовой отряд изо-работников, к непосредственному осуществлению генеральной линии партии. Пленум выдвинул ряд мероприятий по линии связи с широкой рабочей массой (шефство над рабочими клубами и фабрично-заводскими предприятиями, создание ударных ахровских бригад и т. д.); наконец закончившаяся чистка АХР (май 1930 г.) ставит перед организацией задачу дальнейшей пролетаризации его рядов, политической активизации его членов и углубление и обострение формально-творческого языка. Все это возможно только при условии самого решительного дальнейшего развертывания самокритики.

Проводником этой новой общественно-художнической установки АХР является орган Ассоциации журнал «Искусство и массы».

Считая вслед за Лениным, что «Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре... Пролетарская культура является закономерным развитием тех запасов знаний, которые общество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества...», АХР стоит за критическое усвоение всего культурного наследства, понимая под этим не только учебу у мастеров прошлого, но и преодоление их культуры, как культуры помещичьей и капиталистической, для создания своей пролетарской культуры.

О стиле пролетарского искусства мы еще не можем пока говорить, как о чем-то уже найденном, пролетарский стиль в искусстве, на сегодняшний день, пока еще проблема. Но мы знаем, что основной формой нового искусства будет реализм, основанный на диалектическо-материалистическом мировоззрении пролетариата.

Мы знаем, что, в конечном счете, форма неразрывна с содержанием, но движущим началом в этом единстве является содержание и, лишь ухватившись за «звено» содержания, можно итти к пролетарскому искусству.

Борясь с буржуазными художественными группировками, с врагами справа, как основными, журнал в то же время борется и с «левыми» фразерами и загибщиками в области искусства.

АХР за внедрение новых художественных кадров в промышленность, за производственное искусство, как могучий фактор создания социалистического быта, за революционную агитацию и пропаганду средствами изобразительного искусства. АХР против аполитичности в искусстве, против преобладания станковизма в нем, против мещанских вкусов, против рутины хозяйственников.

Диференциация среди работников искусства, возникшая на основе обострившейся классовой борьбы, выдвижение новых пролетарских кадров, расширение сферы участия искусства в реконструкции жизни и ряд других не менее важных проблем на данном отрезке культфронта делают необходимым выработку здесь четких партийных директив—созыв партсовещания по вопросам пространственных искусств.

Оно должно в первую очередь разрешить вопрос об основных линиях развития советского изо-искусства, пред'явить художникам требование четкой классовой устремленности их творчества в сторону обслуживания нашей агитации и пропаганды за социалистическое строительство, в сторону художественного оформления коллективного и индивидуального быта трудящихся через внедрение технологически грамотных художественных кадров в отрасли промышленности, изготовляющие предметы массового потребления, через создание и оформление центров культурной жизни — клубов, дворцов труда, изб-читален — оформление массовых празднеств, парков и др. мест отдыха.

Партсовещание должно положить предел бесплодным спорам о том, какое искусство нужнее пролетариату: искусство ли агитирующее и пропагандирующее нашу социалистическую стройку или оформляющее наш быт. И тот и другой вид деятельности наших художественных кадров одинаково нужен и законен; противопоставление их связано либо с «левым» загибом по существу отрицающим изобразительное искусство, и тем самым препятствующее ему стать мощным орудием в руках пролетариата, либо с правой практикой, пренебрегающей и недооценивающей задачу участия художника в реконструкции быта трудящихся.

Стиль нашего искусства может развиваться и складываться лишь в сотрудничестве всех видов пространственных искусств, как стиль, выражающий во всех окружающих нас предметах общую устремленность эпохи диктатуры пролетариата. Партсовещание должно направить эти поиски в правильное русло и указать, что формалисты, исходящие не из классовой устремленности, не из активного содержания искусства, а из недостаточно критического отношения к культурному наследству, из беспринципного новаторства, неизбежно зайдут в тупик.

Не отказываясь от терпимости по отношению к различным стилистическим направлениям, развивающимся на базе осознания и претворения идеологии пролетариата, партсовещание в то же время должно указать на необходимость поощрения тех из них, которые обладают активно воздействующим творческим языком.

Партсовещание должно поставить нашу марксистскую критику на путь руководителя нашей художественной практики, на путь изживания ею правых и «левых» ошибок.

Партсовещание должно поставить во всей остроте вопрос о подготовке пролетарских кадров как по линии профессионального, так и самодеятельного искусства, об организационном оформлении пролетарского сектора на фронте пространственных искусств, который должен взять на себя руководство процессом диференциации среди попутчиков и их перевоспитанием, возглавить борьбу с буржуазным искусством и руководство реконструкцией всей художественной жизни. Лишь на основе творческих завоеваний пролетарский сектор сможет закрепить свое руководство и свою гегемонию.

Работа XVI партийного с'езда, подводящая итоги величайшим достижениям на фронте социалистического строительства за период времени с XV с'езда, осветит прожектором ярких ленинских решений дальнейшие пути пролетарской революции и явится ведущим началом также и на культурном фронте, на фронте пространственных искусств.

Пять лет борьбы на изо-фронте

(5 лет существования ОМАХР — 1925—1930 гг.).

Совпадение пятилетия ОМАХР с XVI с'ездом партии заставляет нас особенно внимательно, с максимальной самокритикой, на основе марксистско-ленинского метода, подойти к подведению итогов работы и борьбы ОМАХР'а.

История ОМАХР — история борьбы на путях к созданию пролетарского искусства.

Подводить итоги пятилетней работы об'единения молодежи при АХР — значит подводить итоги классовой борьбы на изо-фронте.

Не мышиная возня различных формалистических группочек, отражающая оттенки буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, а настоящая классовая борьба началась только с момента появления пролетарской молодежи на изо-фронте. Даже появление АХРР (а не АХР) и его практика первых 2-3 лет была только поворотом интеллигенции в сторону пролетариата.

Молодежь, вернувшаяся с фронта гражданской войны, приехавшая с фабрик, заводов и полей, молодежь, приехавшая с партийной работы учиться в художественных вузах и рабфаках, повела понастоящему классовую борьбу на изофронте, борьбу за новое пролетарское искусство.

Началось в стенах вуза... В Московском Вхутеине в 1923 г. беспредметники свой лозунг «довольно изображать, пора строить» вынуждены были снять. Революционное студенчество потребовало от идеологического вуза быть проводником пролетарской идеологии.

Формалисты, имевшиеся в достаточном количестве и раньше, окончательно завладели вузом с 1923 г. Отсюда и начинается тревога пролетарской части студенчества за судьбы советского изоискусства. Она повела борьбу внутри вуза против выхолащивания идейного содержания в изо-искусстве, за поиски способов дополнительной учебы, восполняющей пробелы и исправляющей ошибки формалистической школы.

II.

1925 год... АХРР'у уже три года... Беспредметники и прочие формалисты дают бой неокрепшему советскому «реалистическому» изо-искусству. На борьбу против АХРР, поставившего себе задачей дать понятное широким массам трудящихся отражающее революционную действительность искусство, были мобилизованы все силы формалистов всех толков.

АХРР, не имея в достаточной мере революционных элементов внутри себя, засоренный «реалистами вообще» и «революционно-настроенными вообще», переживал кризис дальнейшего развития. Руководство АХРР, замкнутое в так называемую группу «членов-учредителей», не понявшее начала политической борьбы и необходимости отмежевания от некоторой части явно политически правых «реалистов», оказалось неспособным быстро вывести АХРР из этого кризиса. Вместе с развалом АХРР правильные идеи и установки его могли бы быть надолго похоронены.

В этой, на первый взгляд, только художественно-групповой борьбе молодежь сумела отыскать политическую сущность.

Несмотря на засоренность рядов АХРР политически правыми и художественно отсталыми (подчас халтурными элементами) и несмотря на формальную «левизну» Лефа и ряда формалистов, молодежь стала на сторону правильной общественно-политической установки АХРР.

В мае 1925 г. 200 студентов Вхутемаса и художественного рабфака об'явили себя ахрровцами.

Борьба молодежи за революционное советское изо-искусство из стен вуза переносится в широкую художественную общественность и внутрь АХРР, превращаясь в борьбу за пролетарское искусство...

III.

ОМАХР не только отверг беспредметничество и формализм всех толков и мастей, но и сумел критически отнестись к ахрровскому движению.

Считая в основном правильной общественно-политическую установку АХРР, молодежь всегда критиковала ее недостаточную четкость и ее ошибочные положения. Но эта критика была направлена на укрепление и революционизирование ахровского движения.

Особо резкой критике подвергалась практика АХРР. Попытки отдельных руководителей АХРР об'явить уже найденным так называемый стиль «героического реализма» вызывали у молодежи иронию и резкий отпор такому «самовлюблению».

ОМАХР не просто пошел с АХРР а пошел с сознанием всей ответственности взятых на себя обязательств, пошел своими путями.

ОМАХР жестоко боролся против реакционной системы руководства АХРР (диктаторство членов учредителей). Попытки ахрровских масс поставить под свой контроль своих руководителей была одной из причин раскола в АХР (1925/26 г.), правда, благополучно пережитого.

В это же время настойчивая критика со стороны ОМАХР ахрровской художественной практики и организационной системы привела к тому, что ряд руководителей последнего усомнился в нужности и полезности ОМАХР (требовали даже исключения из ОМАХР отдельных его активных работников).

IV.

Омахровское движение быстро переросло московские масштабы. Начиная с Ленинграда и Самары за 1-2 года существования ОМАХР, его филиалы охватили почти все города с художественными школами, став центрами борьбы за революционное искусство.

Начинается внутренняя, художественно-культурная и политическая работа. Устраиваются внутренние, первоначально закрытые выставки, коллективные просмотры и обсуждения эскизов, чтение специальных докладов и т. д.

В период X выставки АХРР, перед 1 выставкой ОМАХР, в ОМАХР вливаются новые силы. Пролетарская молодежь Вхутеина вливается целыми группами: группа текстильщиков, группа полиграфистов и новая группа монументалистов.

I выставка ОМАХР была первой выставкой в СССР, где был показан комплекс всех видов изо-искусства (станковая живопись, монументальная живопись, полиграфия, текстиль и скульптура).

Она наглядно показала необходимость совместной работы работников всех видов так называемых пространственных искусств. Она также показала правильность творческого метода ОМАХР (исход от классового содержания, коллективная проработка эскизов и т. д.). Пресса необычайно дружно подчеркивала большое значение этой выставки для изо-искусства СССР.

Опыт работы ОМАХР и особенно опыт I выставки его дает возможность АХРР перестроить свои художественно-идеологические установки.

I с'езд АХР прошел под знаком победы линии, проводимой фракцией ВКП(б), которая опиралась на поддержку ОМАХР и революционную часть АХРР. АХРР пересмотрел свою художественно-политическую декларацию. Вместо станковизма с'езд выдвинул задачу развития всех видов пространственного искусства. Вместо пассивной иллюстративности Бродских и Гореловых, — выдвинул лозунг активного творческого отношения художника к действительности. С'езд переименовал АХРР (Ассоциация художников революционной России) в АХР (Ассоциация художников революции). 1928

Громадная группа членов ОМАХР подает заявление о вступлении в АХР. В этом заявлении молодежь клеймит фото-натурализм и политический либерализм. С'езд принимает заявление с удовлетворением. Делегаты от ОМАХР выбираются в первый центральный совет АХР.

С I с'езда АХР растет за счет пролетарской и близкой пролетариату молодежи, превращаясь в действительную комплексную организацию. АХР становится

действительно революционно-попутнической художественной организацией, руководимой своим пролетарским крылом.

В деле усвоения новых ахровских установок омахровским движением, в деле сплочения рядов его и развития теоретической мысли в области изо громадную роль сыграл рукописный журнал «ОМАХР» [1]. Не будет преувеличением сказать, что ахровский журнал «Искусство в массы» не мог так быстро и успешно развиваться и окрепнуть без журнала ОМАХР, опыт и кадры которого он сумел использовать.

V.

Приближается II выставка ОМАХР. Она проходит под лозунгом «10 лет комсомола». Это первая выставка молодежи, подготовленная по заранее обдуманному плану. Текстильщики, полиграфисты, скульптора и живописцы в своих произведениях отражают героическую борьбу комсомола на гражданском и трудовом фронтах.

Эта выставка показала, что правильная политическая установка ОМАХР привела его к положительным результатам в его художественном творчестве.

Одновременно со II выставкой ОМАХР была организована и XI выставка АХР. Подготовка ее проходила в крайне напряженной обстановке. Пролетарский сектор АХР и ОМАХР требовал более четкого политически-идеологического лица выставки. К этому времени в АХР более резко наметилось расслоение попутчиков. Левая, революционная часть пошла вместе с партийно-пролетарской частью.

Некоторые руководящие товарищи не поняли всей принципиальности развернувшейся борьбы вокруг отдельных художников и отдельных произведений; они пытались идеологическую борьбу перевести в плоскость группово-направленческую. Борьба ширится и углубляется. Расслоение вырисовывается все четче и четче.

III пленум Центр. совета АХР (декабрь 1929 г.) проходит под знаком победы пролетарской части АХР. Революционное попутничество отмежевывается от правых элементов в АХР.

Борьба на изо-фронте шла и идет при активнейшем участии ОМАХР. Пролетарский сектор АХР вырос из ОМАХР и под влиянием ОМАХР. Больше того, ОМАХР является одной из главных действующих сил в деле создания пролетарской части изо-фронта.

VI.

Пять лет борьбы за пролетарское искусство; пять лет огромной политической и художественно-воспитательной работы превратили ОМАХР в крупнейшее в СССР художественное движение пролетарской и близкой к пролетариату молодежи.

ОМАХР в своих рядах об'единяет около 1.000 человек, коммунистов и комсомольцев по всей омахровской организации 290 человек или 28%, в московской организации 111 или 32%.

Из 20 филиалов ОМАХР имеется ряд филиалов в национальных республиках (Эривань, Казань, Витебск, Уфа и др.).

ОМАХР с самого возникновения стремился стать движением, включающим в себя все виды так наз. пространственных искусств. Это ему удалось. Не только в Москве и Ленинграде, но и в ряде других городов ОМАХР имеет в своих рядах текстильщиков, полиграфистов, декораторов, живописцев - монументалистов, живописцев-станковистов, скульпторов и архитекторов. Архитектурная секция ОМАХР — последнее его завоевание (в Москве 52 члена), свидетельствующее о все большем и большем значении ОМАХР.

ОМАХР перестает быть об'единением только учащейся в худшколах, хотя и пролетарской и близкой пролетариату молодежи. ОМАХР перерастает в широкое пролетарское движение на изо-фронте, включающее в себя организацию рабочей молодежи.

ОМАХР имеет уже ряд филиалов из рабочей молодежи, работающей на фабриках и заводах (Тула, Иваново-Вознесенск, Бологое и т. д.).

ОМАХР уже имеет положительные результаты в области применения новых форм общественно-художественной работы. Развивается бригадное движение в промышленных и колхозных районах.

ОМАХР взялся за организацию общественного контроля над художественно-кустарной продукцией, организацией борьбы за советскую идеологию в игрушке и т. д. Создаются краеведческие секции и экспедиции по изучению художественных особенностей края.

Вся эта начатая ОМАХР большая работа требует поддержки и руководства со стороны общественных, профессиональных и комсомольских организаций. Особенно остро стоит вопрос о поддержке этого дела со стороны комсомола, который должен стать руководителем пролетарской молодежи в этой части социалистического строительства.

VII.

ОМАХР проделана огромная работа. Однако предполагать, что вся эта работа, что все это широкое движение не имело теневой стороны, — значит, впадать в грубейшую ошибку, значит, заниматься отвратительнейшим из всех чванств—омахрочванством.

За пять лет своего существования ОМАХР не раз переживал и победы, и поражения. Правильные шаги переплетались с ложными, с ошибочными. Если взять омахровское движение в целом, то прежде всего нужно отметить недостаточное руководство им со стороны центр. президиума и московской организации. Часть филиалов, не имея руководства, разваливалась или вырождалась в мало приглядное движение, и их приходилось распускать. До сих пор еще не налажен обмен опытом в работе между филиалами. Это громадный минус, в особенности теперь, когда ОМАХР перестраивает формы своей работы.

Слабость политической и художественно-идеологической воспитательной работы характерна для большинства филиалов. Это громадный минус ОМАХР, могущий стать тормозом дальнейшего развития ОМАХР во все более усложняющейся обстановке классовой борьбы на изо-фронте.

Недостаточная массовая работа ОМАХР тормозит развитие правильно взятого курса на превращение ОМАХР в широкое пролетарское движение, включающее рабочую молодежь фабрик и заводов.

И наконец ОМАХР имеет прорывы в основной своей работе — художественно-практической работе.

Несмотря на блестящие отзывы прессы о I и II омахровских выставках (1928 г., 1929 г.), несмотря на безусловные и большие достижения пролетарской молодежи в своем творчестве, выявившиеся на этих выставках, прорывы в творческой работе ОМАХР вызывают опасение за идеологическую и художественную четкость и классовую направленность его. Ряд омахровцев некритически относится к формально-идеологической стороне, преподносимой их учителями, — отсюда налицо холодный формализм. Ряд омахровцев поверхностно понимает вопрос о революционном содержании — отсюда шаблонизирование подходов к теме и выбор самой темы.

Налицо также непонимание частью ОМАХР всей сущности значения творчески-активных методов и всего значения формальной стороны дела — отсюда натурализм, импрессионистическая дрызготня и подчас вообще несерьезная работа над вещью.

Все это вместе взятое в условиях некоторой засоренности мелкобуржуазными и, отчасти, антиобщественными элементами ОМАХР дает почву для процветания нездоровых настроений в творчестве ряда омахровцев. Ликвидацией этих пробелов, исправлением ошибок, борьбой против пассивности и упадочничества и, наконец, очищением от чуждых элементов ОМАХР сможет перестроиться на новые пути.

* * *

Перед ОМАХР стоит задача — реорганизоваться в сторону создания массового художественного движения пролетарской молодежи, включающего в себе рабочую молодежь фабрик и заводов, послужить проводником пролетарской, рабочей идеологии в организованной Федерации художников.

Задача ОМАХР — подготовка кадров пролетарских художников, создание пролетарского сектора изо-искусства.

Усваивая все ценное в художественной культуре прошлого, ОМАХР должен вести борьбу как против правых, — и политически и формально, так и против «левых» отрицателей и недооценщиков идеологической роли искусства. Ведя борьбу против буржуазных художников, ведя борьбу против правых попутчиков, по сути дела перестающих отличаться от буржуазного лагеря, ОМАХР не должен забывать фронта борьбы с погромщиками революционного попутничества, мешающими пролетариату переключить творческую энергию его лучшей, революционной части на свою сторону.

Перед ОМАХР стоит задача практической, комплексной проработки художественных задач, выдвигаемых социалистическим строительством.

Задача ОМАХР — стать одним из основных отрядов на фронте борьбы за синтетическое пролетарское искусство.

Через искусство в массы — к искусству пролетариата.

Таков клич, который ОМАХР будет неослабно со стальным упорством проводить в жизнь. Таково обещание, которое он дает собирающемуся XVI с'езду нашей Ленинской партии.

За проведение этого лозунга в жизнь в своей собственной художественной практике «мы будем драться как черти».

Группа старых омахровцев.

---

[1] Журнал «ОМАХР» выходил зимой 1928/29 г. Вышли 3 номера, тираж его был 100 экз., напечатан на стеклографе.

ПОЧЕМУ БЕЛА УИТЦ ПРОЛЕТАРСКИЙ ХУДОЖНИК

Художник Бела Уитц выходец из мелкобуржуазной среды. «Мои родители были крестьяне, — пишет он в своей автобиографии. Их имущество состояло из 6 югеров на 8 душ, они были середняками». Выгнанный из средней школы за неуравновешенный характер, он сделался токарем. Но спустя несколько лет бросил токарный станок и поступил в Академию художеств в Будапеште.

Страдающая малоземельем венгерская деревня выбрасывала в город избыточные рабочие руки, не всегда находившие там себе применение. Люмпен-пролетариат и интеллигенция свободных профессий, довольно многочисленные во всех промышленных центрах Венгрии, именно отсюда — из малоземелья, неустроенности и тяжелой жизни венгерской деревни — черпали свой беспокойный бунтарский дух, свою склонность к архи-левым течениям в искусстве и политике.

Бела Уитц пришел в Академию Будапешта мелкобуржуазным бунтарем и революционером. Это наложило отпечаток на его учебу. Он учился у профессоров Академии — реалистов и импрессионистов, но отверг и ту и другую школы, предпочитая итти самостоятельным путем. «Моим любимым местопребыванием были библиотеки, музеи, залы для собраний... Я прошел следующие этапы развития: вначале я инстинктивно и по чувству обратился к Тициану и Микель Анджело (ныне я продолжаю ценить его); от них я пришел к натурализму[1], потом к Рембрандту, а также к Марейсу; затем от Рембрандта к Гойя и Греко, от Греко к Сезанну, и наконец от Сезанна к кубо-футуризму и к экспрессионизму. Это было в промежуток времени от 1912—1919 гг.» (Бела Уитц — «Автобиография»).

Таков долгий и, конечно, далеко не прямой путь, который проделал Бела Уитц, прежде чем подошел к пролетарскому искусству. На анализе этого пути нужно остановиться несколько подробнее.

Сам художник, оглядываясь на пройденный путь, заявляет: «Моя деятельность в искусстве распадается на два периода; а) время, когда я еще не понимал роли классов и б) когда проблема классов уже встала передо мной».

А по Павлу Новицкому, наделавшему в своей небольшой работе о Бела Уитце очень много больших ошибок, дело происходило приблизительно так: заранее решив сделаться пролетарским художником, Бела Уитц «прошел школу буржуазной художественной культуры не как подражатель и эпигон, но как революционер и борец. Он выбирал сознательно и мужественно только то, что может пригодиться в пролетарском культурном хозяйстве». Конечно, все это является чистейшей воды сочинительством.

Не понимая роли классов, художник не мог «сознательно выбирать» (!) «только то» (!), «что может пригодиться в пролетарском культурном хозяйстве». Изображая дело таким образом, тов. Новицкий смазывает диалектику перехода к пролетарскому искусству от искусства мелкобуржуазного.

Выходцу из мелкобуржуазной среды далеко не так просто и не так легко удается преодолеть силу традиций, связи, навыков, среды. Отсюда мучительные поиски, колебания, метания и шатания прежде, чем удается целиком и полностью выйти на верную дорогу.

Закономерен ли путь, проделанный Бела Уитцом от мелкобуржуазного к пролетарскому искусству? Для Бела Уитца —



Бела Уитц — Мать

закономерен. Но это не значит, что этот путь столь же закономерен и обязателен для каждого художника. Другие мелкобуржуазные выходцы в других условиях идут (и возможно придут) к пролетарскому искусству совсем иными путями. Например, для крестьянской молодежи в СССР, попадающей во Вхутеины и художественные техникумы, совсем не обязательны зигзагообразные странствования по всем сомнительным «достижениям искусства последних десятилетий».

У Бела Уитца нужно учиться не его увлечению кубизмом, футуризмом и экспрессионизмом, а его умению сочетать работу художника с общественной и партийной работой.

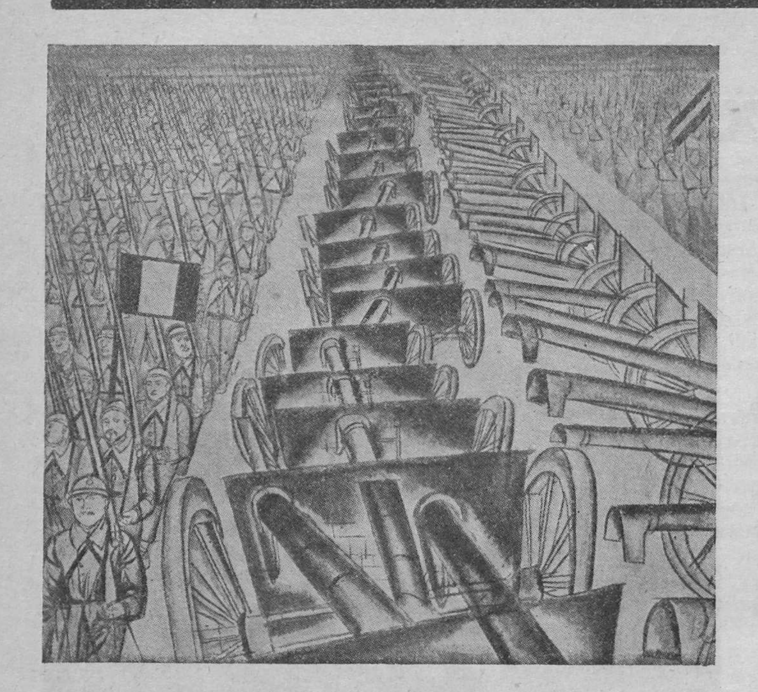
Империалистическая война оказалась пробным камнем для либеральных рабочих политиков, не выдержавших ее испытания. Вслед за ренегатством социал-демократии поддались дурману шовинизма даже такие интеллектуальные вожди радикальной интеллигенции, как Верхарн и Гауптман.

Бела Уитц не поддался дурману патриотизма. Бела Уитц примкнул к анархистам и вместе с ними боролся против войны, издавая журнал «Тат» (действие), а потом, когда «Тат» был закрыт, журнал «Ма» (Сегодня).

В это время Бела Уитц уже понял ведущую роль индустрии в революционизировании масс, хотя не стоял еще полностью на классовой точке зрения. Кубо-футуризм Бела Уитца органически связан с анархическим бунтарством и также далек от пролетарского искусства, как анархизм от коммунизма. К счастью, Бела Уитц был не только теоретиком, он был практиком

---

[1] Как видно, пролетарский художник в своем развитии может проходить и этап натурализма. А тов. П. Новицкий в своей статье о Бела Уитце пишет: «Он прошел мимо жанрового натурализма». Как назвать такое искажение фактов в угоду своей теорийки?



Бела Уитц — Подготовка «мира»

революции, а поэтому был связан на деле с рабочим классом. Эта связь с пролетарскими массами и революционная практика и сделали возможным его постепенный переход от мелкобуржуазного к пролетарскому революционеру.

Октябрьская революция в России произвела громадное впечатление на измученные войной народные массы Европы. Бела Уитц в своей автобиографии пишет: «В 1917 г. и в Венгрии на устах появилось имя Ленина, я бросился с неутомимой жадностью на все, что имелось о Ленине и (сочинения) самого Ленина, к сожалению, не имелось почти ничего. Наша группа (анархистов) первая перевела брошюру Ленина «Государство и Революция». Я прекрасно помню, я лежал больной гриппом... мне вечером принесли долгожданную книгу, я набросился на нее и — читал, читал... и ничего-ничего не понимал. Я удивлялся: ведь книга написана по-немецки, немецкий я знаю, —



Бела Уитц — «Гроздья винограда»

почему же я ничего не понимаю? Одно меня сильно поразило — Ленин, этот мудрый и великий революционер — он нападает на анархистов и обрушивается всей силой красноречья на них; мне помнится, я раз десять перечитывал главу против анархистов; наконец, я прозрел, меня осенил свет, я понял, что не напрасно коммунисты и сознательные массы борятся с нашим «революционным анархизмом».

Бела Уитц вместе с анархистами и левым крылом социалистов, из среды которых возникла впоследствии венгерская коммунистическая партия, активно участвовал в венгерской революции и подготавливал почву для Венгерской Социалистической Советской Республики. Во время пролетарской диктатуры в Венгрии в 1919 г. Бела Уитц играл активную роль, был членом Венгерского Директората искусства, Венгерского ЦК Рабис и руководителем пролетарских художественных мастерских в Будапеште. В это время он уже критически пересматривал теорию анархизма, а вместе с тем и свой прежний художественный путь...

Первые годы завоевания советской власти в России ознаменовались в области искусства пышным расцветом т. н. «лефизма». Лефизм — это русское издание кубо-футуризма и пр. беспредметных измов. Характерно, что ту же картину мы наблюдаем и в Советской Венгрии. Бела Уитц, отдавший, начиная с 1915 г. значительную дань «левым» увлечениям, пытается использовать «левые» формы для новой социальной тематики. Этим самым он отходит от беспредметничества и начинает изживать тот период в своем творчестве, который он сам называет «крупнобуржуазным этапом». Это не значит, конечно, что был какой-то момент, когда Бела Уитц становился на точку зрения буржуазии. Это лишь означает, что в известный период своего художественного развития он механически (как и наши лефисты) воспринимал т. н. «достижения искусства последних десятилетий».

По заданию советской власти в Венгрии Бела Уитцом написаны большие декоративные картины символического характера, изображающие труд и социалистическое строительство. Это — первые его работы, в которых он сознательно задался целью создать пролетарское искусство. Но с формальной стороны эти картины носят еще на себе отпечаток сильного влияния буржуазного искусства. Желать сделаться пролетарским художником еще недостаточно, чтобы действительно стать им. Работы Бела Уитца в Советской Венгрии — лишь исходная точка его становления, как пролетарского художника.

После падения советской власти в Венгрии Бела Уитц вместе с коммунистами попадает в тюрьму, откуда ему удается бежать в Австрию, в Вену.

Здесь он еще продолжает искания в области «левых» форм, но работа в пролетарских художественных мастерских во время диктатуры пролетариата кое-чему научила его: «ни одно направление не могло удовлетворить меня, — мне уже было ясно, что массы не понимают нас, несмотря на то, что мы назывались «революционерами в искусстве». (Автобиография).

В 1921 году Бела Уитц едет в Москву.

«Россия — Москва... Вначале я ничего не понимал. Мелочи заслоняли передо мною великое, я не умел разглядеть его, мой опыт и знания были слишком незначительны, чтобы об'ять все — я пережил тяжелый кризис — я хотел уехать из СССР. Один из друзей сказал мне: «уезжай, но дождись III Конгресса». Я послушался и остался до Конгресса. III Конгресс вернул меня к жизни. Там присутствовало много, много анархистов-французов, итальянцев, испанцев, — все они задавали вопросы, которые и меня мучили, мои наболевшие маленькие, незначительные вопросы... Ленин, Бухарин, Зиновьев отвечали им. Никогда не чувствовал я себя таким никчемным, маленьким, как после их ответов... Во время Конгресса я вступил в ряды Коммунистической партии» (Автобиография).

Одновременно Бела Уитц знакомится с советской художественной жизнью в Москве, — с Пролеткультом и его практи-

кой, с конструктивистами. Он переживает новый перелом в своем художественном развитии, на этот раз — в сторону пролетарского искусства. Он начинает пересмотр всех художественных течений с точки зрения классовой борьбы. «Также выяснилось для меня значение содержания и формы в искусстве» (Автобиография). Интересно, что толчком к этому пересмотру послужила для Бела Уитца речь Ленина о «Продналоге». Это еще раз показывает, что для Бела Уитца искусство и жизнь связаны в одно неразрывное целое, практика жизни влияет на теорию искусства, практика искусства осмысливается действенной пролетарской теорией.

В 1922 году Бела Уитц возвращается в Австрию.

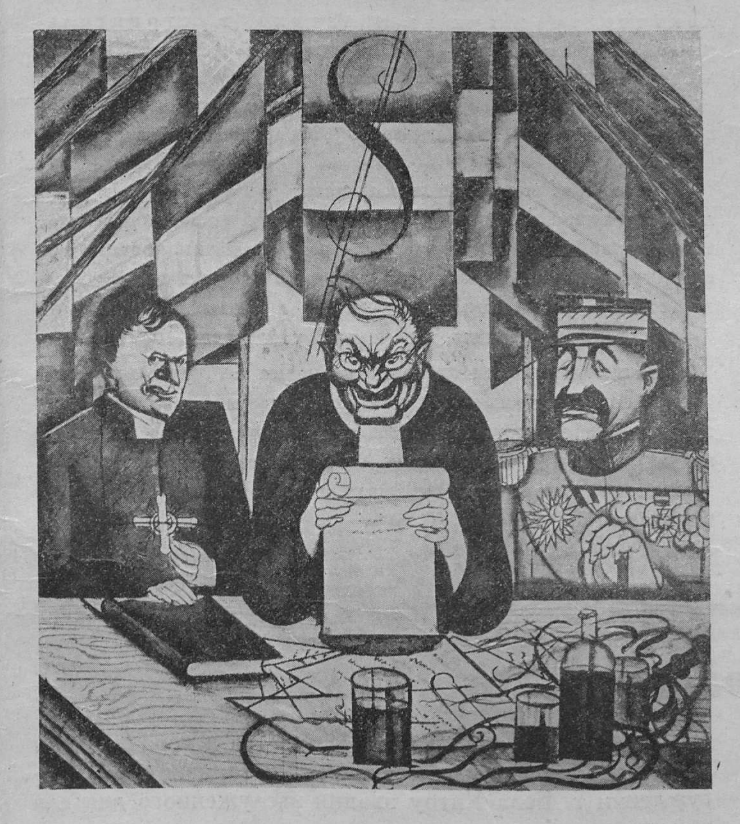
«Попав в Вену, я с большим рвением принялся за изучение политических вопросов. Моей любимой настольной книгой был «Анти-Дюринг», где Энгельс мастерски освещает запутанную «революционную» мелко-буржуазную идеологию. Эта книга бросила яркий свет на роль мелкой буржуазии в 1908—1921 г., главным образом, во время революций в России, Германии, Венгрии, Австрии и позднее в Италии и Болгарии. Момент этот чрезвычайно важен, так как, не осветив сущности анархизма, нельзя понять, почему столько революционеров становится контр-революционерами, почему так называемое «революционное» искусство — кубисты, конструктивисты — не доходит до масс, непонятно массам». (Автобиография).

Два года прожил Бела Уитц в Вене, занимаясь, кроме теоретической работы, также и практической работой в области пролетарского искусства. Что его толкало к пролетарскому искусству? Он сам дает на это следующий ответ: «полное отсутствие перспектив и упадок буржуазного искусства и, в противоположность этому, — гигантские возможности и перспективы пролетарского искусства». (Автобиография).

Именно в это время им создана большая серия офортов, изображающих восстание английских рабочих в начале XIX века, так называемая серия луддитов (15 композиций). Луддиты-разрушители машин и их полумифический вождь «генерал» Недд Лудд — послужили для Бела Уитца тем сюжетом, в котором он смог наиболее полно выявить большую и глубокую тему «рождение пролетариата». Эта тема зародилась в нем в результате изучения теории и истории рабочего движения, с одной стороны, и опыта революционной борьбы Венгрии, — с другой стороны. Практика революции помогла осмыслить историю, вот почему Бела Уитцу удалось достигнуть такой поразительной силы выразительности в работах «Клятва восставших ткачей», «Генерал Лудд», «Разрушение машин» и др.



Бела Уитц — Вперед!


Бела Уитц — Троица

На этих работах чувствуется еще влияние не только пройденных этапов всевозможных «измов», но также изучение приемов творчества китайского и японского искусства. Обращает внимание глубокая содержательность этих работ, построенная не на иллюстративности, а на композиционности и ритме.

Закончив серию луддитов, Бела Уитц в качестве представителя МОПР едет в Париж, где кроме работы МОПР'а устраивает свою выставку и выступает с марксистской критикой в коммунистической печати. «Париж, — обожаемый буржуазией город, — не захватывал меня. В Париже я еще острее чувствовал необходимость подвергнуть анализу буржуазное и пролетарское искусство». (Автобиогр.). Здесь Уитц собирает материал для новой своей работы — серии «Парижская коммуна», из этой серии им закончена только одна работа — «Вперед, пролетарии». Во время Марокканской войны по заказу «Юманитэ» им создана серия из 16 композиций «Против империалистической войны» (тушь). И, наконец, в Париже Бела Уитцем осуществлены театрально-декоративные работы к пьесам Вайяна Кутюрье и Анри Барбюса.

В 1927 году Бела Уитц вновь приезжает в Москву, где работает до настоящего времени.

В первый свой приезд Бела Уитц искал в Москве разрешения обуревавших его сомнений в области политики и искусства. Он был тогда на переломе от анархизма к коммунизму, от идеализма к материализму, от признания примата формальных моментов к пониманию ведущей роли содержания в искусстве. Теперь Бела Уитц вернулся убежденным коммунистом, много поработавшим над проблемами марксизма-ленинизма, подвергшим серьезному анализу все современное искусство с точки зрения борьбы классов и пытавшимся уже на практике применить марксистскую искусствоведческую теорию в сериях «Луддиты», «Против империалистической войны» и др. работах, а также в театральных постановках в Париже.

Поэтому неудивительно, что в Москве Бела Уитц сразу занимает определенное место на фронте искусства и принимает активное участие в классовой борьбе на этом фронте: лекции, диспуты, выступления в печати, педагогическая работа и научная работа во Вхутеине, в Коммунистической академии и Академии наук.

Взгляды Бела Уитца на искусство к этому времени переданы им самим в следующей схеме:

«а) Диференциация буржуазного и пролетарского искусства вообще (внешняя диференциация); б) внутренняя диференциация буржуазного искусства на: 1) мелкобуржуазное классическое искусство (расцвет) и 2) на крупно-буржуазное (распад), и в) внутренняя диференциация пролетарского искусства на 1) социал-демократическое (связано с социал-демократической партией и II Интернационалом) и 2) на коммунистическое, связанное с коммунистической партией и III Интернационалом)». (Автобиография).

Проделанная на основе этих положений работа по анализу современного искусства является определенным вкладом в сравнительно мало разработанную область марксистского искусствоведения, хотя, разумеется, схема Бела Уитца страдает еще существенными недостатками. Главнейшим из этих недостатков является механическое перенесение в область искусства законов экономического развития и не всегда удачное заимствование терминов из арсенала политических партий.

Мы знаем, что марксистское искусствоведение не выходит готовым из головы Юпитера, оно создается упорной работой, в процессе которой неизбежны отдельные промахи и ошибки. Работа Бела Уитца в Москве оказала заметное влияние на слагающуюся идеологию молодых пролетарских художников и сыграла определеную роль в борьбе за самостоятельный сектор пролетарского искусства.

Сам Бела Уитц не остановился в своем развитии, как коммунист и как художник. «Моя теоретическая работа основана на практике. По моему мнению, никто не может быть теоретиком, в настоящем смысле слова, без практической работы и без достаточных социалистических познаний». (Автобиография).

Помимо уже перечисленной научной, педагогической и общественной работы Бела Уитц взял на себя художественно-организационную работу в «Парке культуры и отдыха». Характерен его подход к этой новой принятой на себя задаче. Он начал с принципиальной постановки вопроса о парке, внимательно изучив ряд феодальных и буржуазных парков, сделав 16 анализов: «Парк культуры и отдыха вначале ударился было в нечто вроде луна-парка. Лично я много работал над тем, чтобы придать Парку культуры и отдыха совсем другой характер, и чтобы вопрос проблемы парков поставить в порядок дня: буржуазному парку нужно противопоставить пролетарский парк». (Автобиография).

Вот на этой массовой работе, связанной с оформлением революционных карнавалов, постановок и пр., особенно заметно рос и развивался Бела Уитц как пролетарский художник.

Наш краткий очерк о Бела Уитце мы закончим его собственной прекрасной характеристикой пролетарского искусства:

«Сюда относятся произведения искусства тех художников, которые ясно видят роль класса, понимают, что новый общественный строй, диктатура пролетариата и достижение этим путем социализма невозможны без руководящей роли пролетариата, они понимают, что искусство является хорошим оружием классовой борьбы, что диалектика — это классовая борьба, что содержание определяет: «куда ты идешь и к какому лагерю ты принадлежишь», что пролетарское коммунистическое искусство возможно только в увязке с пролетарской крупной промышленностью, но отнюдь не с крупной промышленностью вообще, что метод, форма работы и разрешение проблемы возможны только в коллективе, что базис пролетарского коммунистического искусства — это социалистическое строительство; социалистические города, клубы, пролетарские промышленные центры, фабрики, парки культуры и отдыха и т. д.» (Автобиография).

Формальное влияние буржуазного искусства, от которого до сих пор не избавился до конца Бела Уитц, до известной степени неизбежно при наличии капиталистического окружения и мелкобуржуазной стихии, в борьбе с которыми развивается новый социалистический строй. Пролетарским художникам придется много поработать над собой, перевоспитывать себя, чтобы окончательно преодолеть это чуждое влияние. Бела Уитц показывает пример, как надо работать над собой, чтобы стать на деле пролетарским художником. Под руководством партии, всегда вместе с массами, всегда в коллективе, участвуя на практике в строительстве социализма — вот самый верный путь художника к пролетарскому искусству.

Бела Уитц на этом пути. Ему первому по праву должно принадлежать звание заслуженного пролетарского художника СССР.

Пролетарское искусство не создается руками одного какого-либо художника, оно результат творчества масс, результат коллективной творческой работы. Своим большим мастерством, своим уменьем зарядиться и заряжать других энтузиазмом классовой борьбы, Бела Уитц может и должен продолжать быть ударником в рядах творческого коллектива.

Мы ждем и требуем от него еще новых больших творческих работ, освобожденных от остатков чуждых формалистских влияний, работ, помогающих поднять пролетарское искусство на такую высоту, придать ему такое значение в общественной жизни, которого никогда не имело и не могло иметь искусство буржуазии.

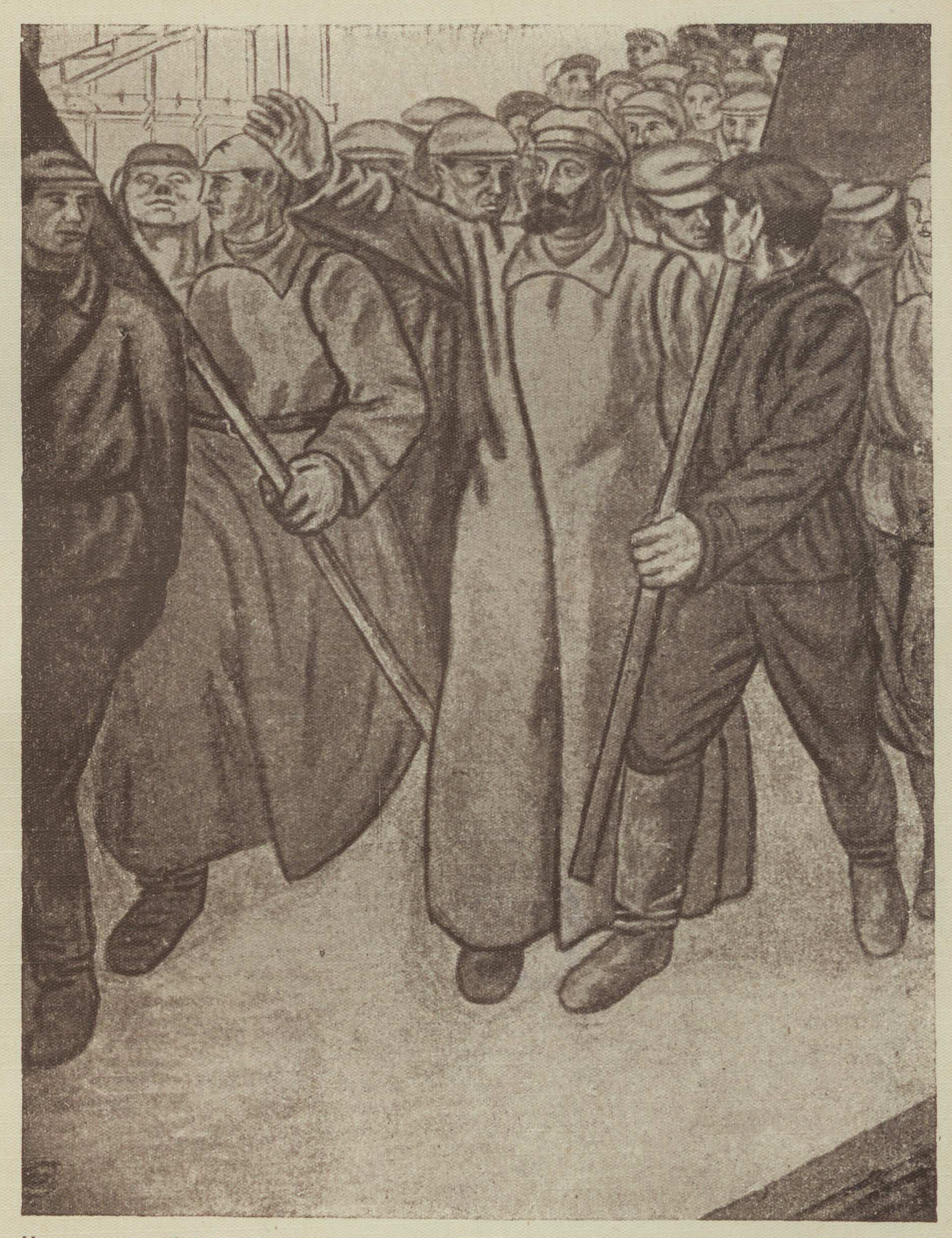
А. Антонов

ПОСТАНОВЛЕНИЕ

Центр. Совет АХР считает, что т. Бела Уитц своей работой как художник, своей общественно-политической деятельностью служил и служит делу пролетарской революции и пролетарского изо-искусства и вполне достоин звания заслуженного деятеля пролетарского искусства.

Центр. Совет АХР присоединяется к ходатайствам общественных и художественных организаций о присуждении т. Бела Уитцу звания заслуженного деятеля пролетарского искусства.

Центр. Совет АХР



Цирельсон, Я. И.

«Феликс Дзержинский», часть фрески в клубе казармы дивизии ОСНАЗ им. Дзержинского.

Тип. «Изв. ЦИК СССР и ВЦИК», Москва.



Бела Уитц „Клятва“ (Из Луддитского восстания)

ВЕРХОВНОМУ ОРГАНУ ПАРТИИ ПРОЛЕТАРИАТА



собирающемуся в дни новых достижений величайшей социалистической стройки, в дни решительного наступления на капиталистические элементы страны, выкорчевывания корней капитализма, ликвидации кулачества как класса на основе сплошной коллективизации для решения сложнейших хозяйственных и политических вопросов

ХУДОЖНИКИ РЕВОЛЮЦИИ (АХР)

ШЛЮТ СВОЙ ПРИВЕТ



В момент величайшего напряжения усилий на всех участках социалистического строительства, мощного творческого энтузиазма рабочих масс, соревнующихся в выполнении пятилетнего плана в четыре года,

Невиданного в истории человечества добровольного и сознательного поворота основных масс трудящегося крестьянства с пути капиталистического на путь социалистический,

В момент небывалого под'ема культурных запросов пролетариата и трудового крестьянства



ХУДОЖНИКИ ПРОЛЕТАРСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ — в одной многомиллионной шеренге со строителями социализма, бойцами на фронте культурной революции.

В дни напряженной социалистической стройки и обострения классовой борьбы художники революции прилагают все усилия, чтобы сделать искусство более действенным и сильным оружием на службе пролетариата, об'являя решительную борьбу буржуазному искусству бесклассовости, аполитичности, пассивности в творчестве.

Жестокую самокритику, борьбу с аполитичностью, поверхностным либеральничанием, приспособленчеством, мещанством в своих рядах художники революции выдвигают, как важнейшую практическую задачу.

Художники революции борются и будут бороться с правой главной опасностью в искусстве, представляемой ярыми западниками, проводниками буржуазных влияний в искусстве, искажающими в своем творчестве наше строительство, уклоняющимися от отображения нашей бурной действительности, укрывающими за формальными поисками свое буржуазное лицо, прикрывающими аполитичностью и „нейтральностью“ свое нежелание участвовать в классовой борьбе на нашей стороне.

Одновременно борясь с „левыми“ загибщиками, размагничивающими творческую энергию пролетариата отрицанием идеологической роли искусства, препятствующими росту пролетарских самодеятельных кадров, заводящими искусство в тупик голого техницизма и тем самым расчищающими почву для правых настроений.

Огонь
по буржуазному
фронту искусства!

Борьба со скатывающимися в лагерь наших классовых врагов!

ЗА четкую целеустремленность художественной практики!

ЗА революционную непримиримость в теории!

Против правых и „левых“ оппортунистов!

Вместе с партией и рабочим классом, преодолевая трудности строительства, борясь с нытиками и маловерами, с правыми уклонами и „левыми“ загибами от генеральной линии партии

ЗА
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО!
ГЕНЕРАЛЬНОЕ НАСТУПЛЕНИЕ!
ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО!
КУЛЬТУРНУЮ РЕВОЛЮЦИЮ!
НОВЫЙ БЫТ!

ДА ЗДРАВСТВУЕТ





Кетэ Кольвиц „Хлеба!“

лицо ОСТ

Ост стал кристаллизоваться из недр Лефа в 1923—24 г. Еще совсем недавно Пунин с пренебрежительным высокомерием называл ахровские картины «воскресшими мастодонтами». На страницах немногочисленных журналов по искусству все еще печатались глубокомысленные рассуждения относительно того, что единственная и святейшая обязанность подлинного революционного художника — изучение до скрупулезнейших тонкостей материалов так называемой живописной культуры. Эстетская критика почтительно высказывала свое благоговение перед «Бубновым Валетом», как перед помазанниками благодати божией.

Если в такой обстановке ОСТ выступил со своими тематическими работами, да еще посвященными повседневной советской тематике, он тем самым показал, что обладал большим количеством родственных советской атмосфере паров, которые находились под сильным давлением в формалистском котле. Это давление оказалось настолько нестерпимым, что в конце-концов пары взорвали крышку, а вместе с ней и котел, и соединились с этой атмосферой. Самое название — общество станковистов — при данной обстановке, когда Лефы не прекратили еще на могиле станковых искусств воинственную похоронную пляску, звучало со стороны бывших учеников вызовом.

I

Обстановка и характер выступления ОСТ дают первые штрихи для его социально-творческой характеристики. Перейдем к дальнейшему — к анализу основной тематики ОСТ. В советской действительности ОСТ увидел прежде всего город, улицы города, трамваи, электрические провода, заводы, не город-провинцию, а высоко-индустриализованный, техницизированный город. В этом, несомненно, специфичность видения ОСТ. «Мир искусств» тоже увлекался городским пейзажем. Но он извлекал из архитектурного ансамбля города только старые церковки и монастыри, в которых находил утешение своим националистическим чувствам. Если «Мир искусств» обращал взоры на Ленинград, его увлекало в нем великодержавное великолепие и сухой аристократизм. Характер трактовки соответствовал социальной природе «Мира искусств», выражавшей буржуазно-дворянские чаяния. Город появлялся, конечно, и на картинах других об'единений. Так, гравер Павлов видел в Москве только «московские дворики», символ оттесняемой, отмирающей провинции. Появлялись города и у живописцев АХР. Как пример укажу полотно «У Кремлевской стены, идиллическую сельскую картинку, купающуюся в зелени и золоте солнечных бликов. В этих последних случаях мы видим переключение провинциальных деревенских и сельских впечатлений автора, преломленных на материале большого города. Поэтому мы не ошибемся, если охарактеризуем генеалогию творчества этих художников, как крестьянскую или мелкобуржуазную.

У ОСТ обратное явление. Когда Люшин изображает деревню (напр. «Шефы в деревне»), он смотрит на нее глазами горожанина. Когда ОСТ подходит к природе, к пейзажу, он не мыслит его без какого-либо специфически городского атрибута, говорящего о технической современности железнодорожного моста и т. д. Картина Лучишкина «Я очень люблю жизнь» вся построена на чахлой поэзии пригородного лета. Здесь мы имеем восприятие, характерное именно для горожанина.

Сюда надо прибавить большое место, уделяемое ОСТ уже на первых шагах производственной тематике — «Хронометраж» Барща, серия «заводской графики» Доброковского, «Шахтеры» Дейнека и др.

Наконец, формально ОСТ выступил, несмотря на молодость основной группы своих участников, чрезвычайно искушенным во всех «измах». В этом отношении он прошел через «огонь, воду и медные трубы». Однако, отдавая дань всем этим «измам», он резко открещивается от Сезанна, кумира предыдущего поколения. «Отказ от псевдо-сезаннизма» включен даже в его декларацию. По своим формальным истокам ОСТ восходит в первую очередь к более позднему периоду, к пред и после-военным течениям (Леф и экспрессионизм).

Предыдущего краткого анализа достаточно, чтобы определить с большой долей вероятности социальную генеалогию творчества этой группы, как группы молодой советской интеллигенции, вышедшей из среды «наследственной» «кадровой», городской мелкобуржуазной интеллигенции, в известной своей части технической. Анализ эволюции ОСТ подтверждает это заключение.

II

Определить природу ОСТ — еще мало. Важно выяснить кривую ее развития.

Весь путь ОСТ — это путь зигзагообразный, путь колебаний. В этом отношении социальная природа его творчества, как творчества группы интеллигентской, сказывается особенно отчетливо. Первое колебание произошло уже на второй выставке ОСТ, которая была залита целым потоком больных экспрессионистских полотен, мрачными болезненными гримасами и судорогами. Наивно было бы об'яснять этот факт влиянием немецких экспрессионистов, выставка которых была в 1924 г. Конечно, такое влияние было, но оно могло так быстро и так активно сказаться именно в ОСТ только потому, что оно нашло именно в ОСТ наиболее подходящую социально-психологическую среду. А нашло оно ее потому, что экспрессионизм — типичное течение городской мелкобуржуазной интеллигенции.

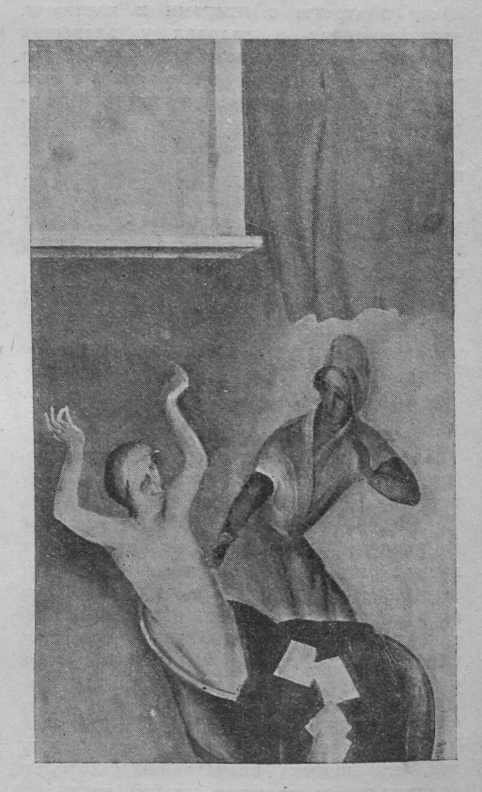


Четвертая выставка снова вызывает решительные колебания в ОСТ. На этот раз влияние немецкого экспрессионизма уже делается вторичным или третичным, а та социально-психологическая основа, на которой оно могло вырасти, обнажается. Наконец, последние работы остовцев, в результате их поездки в индивидуальные и колхозные центры, подтверждают не случайность, а закономерность этих колебаний.

Уже на первых шагах в ОСТ, на ряду с урбанистско-индустриальными вещами, был ряд полотен, которые тогда казались несколько чуждыми основной массе. Укажу хотя бы на космические композиции Вильямса, погруженные в мрачную цве-



Мельникова (ОСТ) Балерины



Гончаров (ОСТ) Убийство Марата

товую стихию. В дальнейшем выделилась целая группа, возглавляемая Тышлером, Лабасом, Гончаровым. Материалистическому, диалектическому представлению о мире они противополагают мир внелогических восприятий и ощущений. У Лабаса весь его аэроцикл основан на раскрытии первичных физиологических рефлексов от полета, рефлексов, даже не дошедших до стадии ощущения[1].

У Гончарова эти же тенденции сказываются более четко. В его «Смерти Марата» все персонажи действуют в направлении, противоположном смысловому значению их поступков. Вместо инстинктивного жеста, которым обороняющийся человек прикрывается от направленного на него удара, Марат широко раскрывает руки навстречу убийце. Диспропорция всех размеров и всех взаимоотношений на этой картине выполняет ту же роль, служит для подчеркивания иррационального начала.

Социальной, классовой обусловленности поступков художники противополагают мир непонятных стихийных импульсов. Эти тенденции невольно вызывают ассоциацию с аналогичными явлениями на определенном участке литературы, в частности в «Тайное тайных» Всеволода Иванова. Там тоже все действующие лица совершают самые неожиданные аналогичные поступки под влиянием тех же непонятных физиологических импульсов, которые Всев. Иванов и называет «тайное тайных». Работы Тышлера — это крайнее выражение и завершение этих тенденций, доведенных до последней черты, до трюкизма, который на рядового зрителя производит впечатление издевательства. И его цикл «ослов и корзин», и его портреты с птицами и клетками, запутавшимися в головах у зловещих женщин из страшного сна, — все это трюк, но трюк, выросший на почве крайнего развития того же принципа раскрытия биологического «тайного тайных».

Куда ведет это «тайное тайных»? Ответ на это дают те же работы ОСТ. Уже аэросерия Лабаса вызывала в памяти стихи Тютчева:

Как океан об'емлет шар земной,
Земная жизнь кругом об'ята снами.

и последние строки этого же стихотворения:

И мы плывем, пылающею бездной
Со всех сторон окружены.

Последняя серия Лабаса, «колхозная», говорит уже с полной четкостью о мистическом перерождении его физиологических «снов». А от бредовых композиций Тышлера, от кошмарных гримас его еврейских колхозов отдает не только средневековым представлением о еврействе, как о фанатической секте, совершающей колдовские ритуальные убийства, и не только «поэзией кошмаров и ужасов» (название одного из исследований Фриче), но и гнилостным запахом грязной фрейдистской эротики[2]. Особенно четко это сказывается в южной, крымской серии Тышлера (на той же выставке, где цикл «ослов и корзин»).

Самое опасное, что эти тенденции не только не ослабляются в ОСТ, но наоборот, заражают новых членов. Лучишкин, например, был жизнерадостным художником в своих предыдущих работах («Трубы», «Книжный базар», «Я очень люблю жизнь»). Сейчас по болезненой мрачности он приблизился к Лабасу. Его работа «Купанье рабочих в Донбассе» может вызвать ассоциацию с лубочным адом, в котором предстоит жариться неисправимым грешникам. Губительную трансформацию претерпел и Козлов. Его «Трактористы», как справедливо заметил тов. Вязьменский, действительно больше всего напоминают или Ку-Клукс-Клан или, в лучшем случае, застывших в трансе членов масонской ложи.

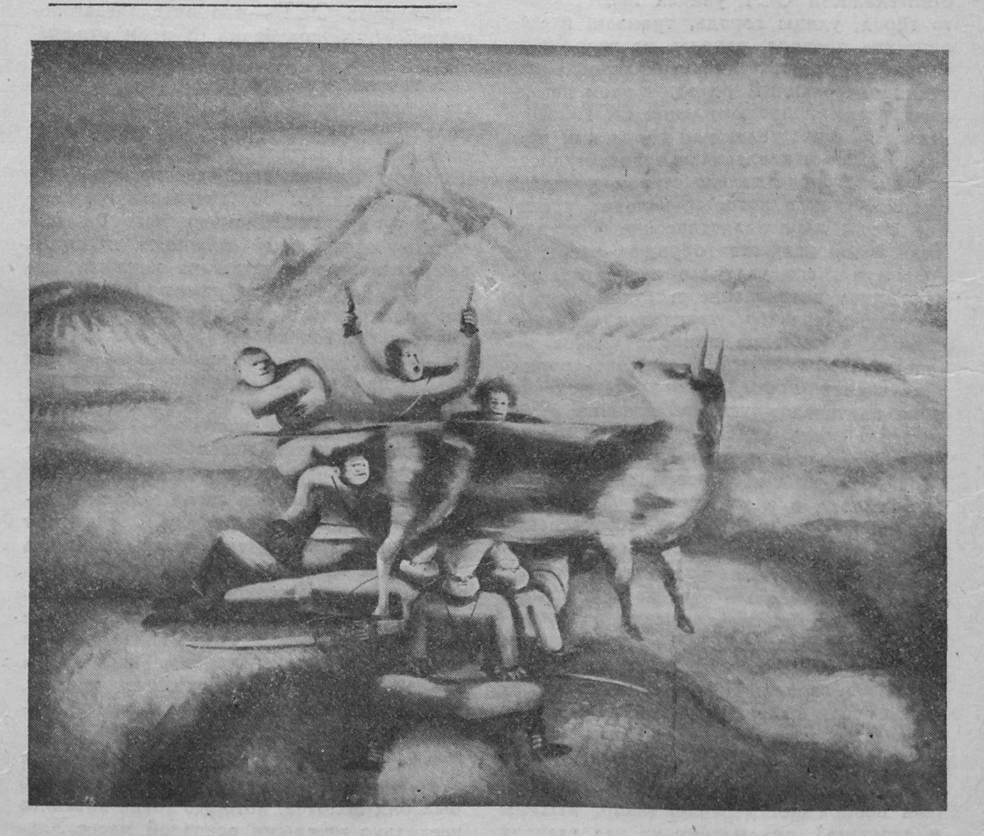


Лабас (ОСТ) Красноармеец

Весь этот прорыв настроений, характерных для буржуазной интеллигенции эпохи реакции — мистика, больная эротика, индивидуалистический отрыв от действительности сигнализируют о решительном неблагополучии в ОСТ. Старые наследственные связи преодолевают в его творчестве скрепы с советской действительностью. Происходит перерождение, переход на позиции буржуазного искусства.

III

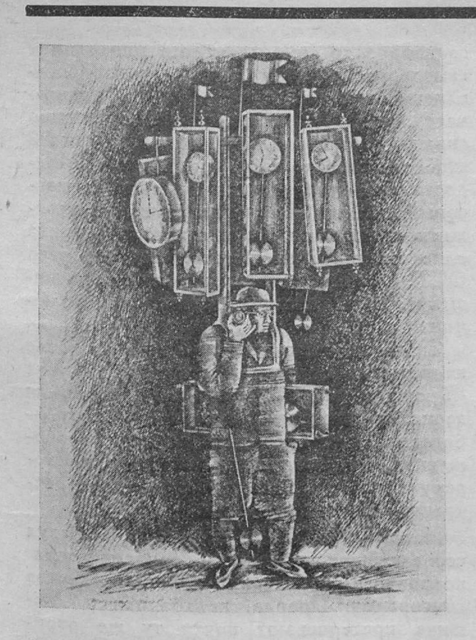
Но в ОСТ есть и другая группа. Острота реагирования ОСТ на комплекс урбанистских и индустриальных тем определялась ею. Стремление показать нашу тяжелую индустрию, впервые осуществленную ею в условиях восстановительного периода, было чрезвычайно актуально. Чрезвычайно положительно также было ее стремление найти типовой облик пролетария, работника крупной индустрии. Попытки дать «социальный портрет» заключаются уже в работе Дейнека «Спуск в шахты». Между трактовкой шахтера у Дейнека и трактовкой Касаткина, шахтер которого представляет типичный пример полу-пролетария, полу-крестьяни-



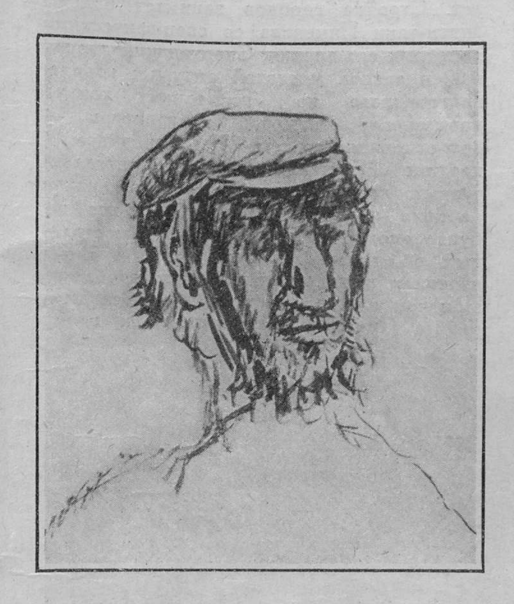
Тышлер (ОСТ) Махновщина

[1] Как далек этот «первичный хаос» от тех подлинных впечатлений, которые стремился бы получить любой активный советский пассажир от полета. Из окна кабины он бы жадно ловил панораму полей, неузнаваемо изменившуюся под громадными совхозными и колхозными запашками или старался различить мощный строй и план наших крупных индустриальных и строительных центров.

[2] Вудворт в одном из своих романов удачно охарактеризовал ее не как «фрейдовский комплекс», а как «фрейдовский симплекс», подчеркивая этим, что под видимой его сложностью скрывается самая примитивная обнаженная физиология.



Тышлер (ОСТ) Часовщик



Тышлер (ОСТ) Еврей «колхозник»



Тышлер (ОСТ) Еврейский «колхоз»

на, промежуточную классовую прослойку, — лежит целая эпоха.

Наконец, эта группа с первых же шагов ставила перед собой задачи стилистического порядка, пыталась «новое вино» своего содержания влить в «новые меха». И даже самый путь в искании этих «новых мехов» она сперва нащупала в некоторых отношениях верный. Именно к ней применимы лозунги декларации ОСТ относительно «отказа от эскизности», работы над «законченной картиной» и относительно «ясности и четкости в выборе и показе революционной тематики». В применении к группе Тышлера-Лабаса, пользующейся языком «пламенеющего импрессионизма», по аналогии «с пламенеющей готикой», — эти лозунги звучат вопиющим противоречием.

Дальнейшее развитие группы связано с несколькими опасными моментами.

Прежде всего, группа потерпела количественный урон — ушли Дейнека и Добровский. Затем, как указывалось выше, некоторые художники переживают неустойчивый период, как, например, Лучишкин.

Затем, что очень существенно в отношении индустриальной и производственной тематики, группа не дает ничего принципиально-нового. Например, очень неплохие зарисовки лесопильного завода Козловой все же не более, чем зарисовка, чем простая документация. Если в восстановительный период, когда художники только подходили к индустриальной тематике, самая зарисовка трудового процесса была и актуальна и злободневна, сейчас, в условиях реконструктивного периода, этого мало, — это слишком поверхностное раскрытие индустриальной проблемы. Об'ективно, в связи с энергичным поступательным движением страны и усложнением условий и задач стройки, — этот стабилизационный момент равняется отставанию.

Далее, проблема социального портрета пролетария претерпела опасную эволюцию. Больше всего работает над этой проблемой Пименов, и работает «программно», т. е. ставя ее перед собой вполне сознательно. И вот, образ современного интернационального пролетария, закаленного в классовых боях, перерождается у него в свою противоположность. Персонажи Пименова-рабочие из «новых домов», «рабочих поселков», рабочие металлургических и цементных заводов, советские физкультурники и т. д., приобретают в интеллектуальном отношении дегенеративный облик. Глядя на них, невольно вспоминаешь сатиру Майнора, революционного американского графика, «Самый лучший солдат» (в представлении империалистов), — мощное тело, лишенное головы. Голова у пименовских персонажей, правда, есть. Но она пристаток, не более. Толстая шея, срезанный затылок, ничего не выражающее тупое лицо. Этот вид непроходимой тупости и бессмыслия невольно вызывает в памяти утверждение буржуазных мыслителей, что пролетариат не способен ни управлять, ни организовывать. Таков об'ективный смысл их изображения. Хочет ли художник, чтобы зритель сделал соответствующие выводы? Конечно, нет. Но суть не в его индивидуальной доброй воле, а в том, что говорит его произведение зрителю.

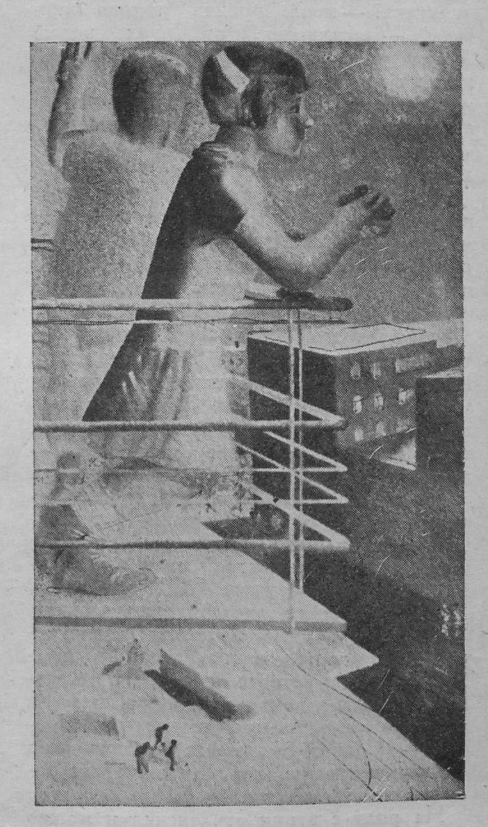
Те образы, которые давал Дейнека в «Шахтерах», или тот же Пименов в своих



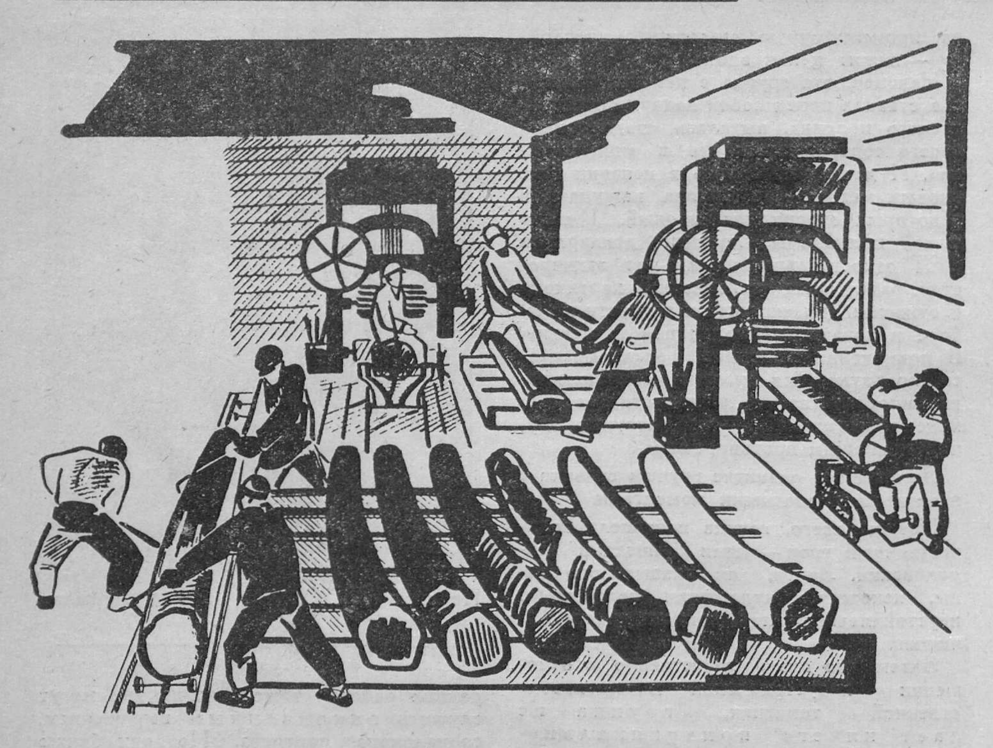
Пименов (ОСТ) Перед зеркалом

ранних работах тоже, конечно, не могут служить законченным выражением, социального портрета. Но они ближе подходят к решению задачи, хотя даны значительно раньше. От позднейшего образа естественно было ожидать более полного раскрытия, а не того явного искажения, которое мы фактически имеем.

У этой группы, в частности у того же Пименова, есть область работы, которую он характеризует, как сатирическую. Здесь есть достижения (например, мещанская семья в фойе кино, католические патеры в фашистской Италии и др.). Но в том-то и заключается опасное и слабое место груп-



Пименов (ОСТ). Девочка на балконе



Козлова (ОСТ). Лесозавод.

пы, возглавляемой Пименовым, что одним и тем же методом, одной и той же стилистической системой он пользуется и для раскрытия положительных «программных» явлений и для отрицательных, которые автор стремится подать, как сатиру. Поэтому напрасно жалуется Пименов, что сатира его подчас проходит незамеченной. («И не заметила — иль то политика? — моей иронии глупая критика!» — восклицает он, как новый Игорь Северянин). Виновата не критика, а художник. Вот почему чрезвычайно опасно горделивое утверждение ОСТ (в ответе в редакцию «Искусство в массы»), что он уже обладает своим стилем.

Это теоретическое «освящение» стабилизационного момента в развитии такой молодой группы, как ОСТ, — большая ошибка. Конечно, основная причина трактовки образа рабочего, как нерассуждающего выполнителя производственного процесса, не в механическом использовании одного метода на разном материале. Она глубже. Такая трактовка рабочего и та трактовка соцгородов, о которой будет говориться ниже, — выражение усилившегося влияния на этот участок ОСТ спецовско-технических настроений, т. е. того наследственного груза влияния технической «старой» интеллигенции, с которой именно в творчестве данной группы ОСТ оказались наиболее крепкие наследственные связи.

Наконец, помимо смешения «сатирического» и «программного» стиля, в поисках «ясного и четкого» языка ОСТ перегнул палку и приходит подчас чуть ли не к прямому плану или чертежу (Люшин — «Совхоз»), так что главная сила оружия искусства, его эмоциональное заряжение, выдыхается.

На ряду с этими отклонениями можно указать, однако, на моменты, говорящие о жизнеспособности этого крыла и на близость его задачам соцстройки. Прежде всего, потеряв нескольких членов, оно в то же время и перетянуло в свой лагерь несколько художников, перспективы развития которых сперва представлялись обращенными скорее в сторону первой группы. Это, во-первых, Вильямс, который подошел к такой значительной работе, как «Взятие Зимнего дворца» (триптих по конкурсу Музея революции). В ней он поднимает изображение Зимнего дворца до символа оплота монархии и самодержавия, которому противопоставляет сокрушающую его революционную массу. Правда, Вильямс недостаточно справился с социальной характеристикой этой массы (не проявлен рабочий). Недостаточно убедительно раскрыт и массовый под'ем. Не обошлось и без пережитков «стихии». Но все же эта картина одно из наиболее значительных полотен ОСТ и лучшая из всех полотен, посвященная этой теме за все время революции.

Сюда же надо отнести Вялова. После нераскрытой, двусмысленной картины «Кронштадтский бунт» его последняя серия, посвященная советскому флоту, — большой шаг вперед в смысле освобождения от мистических покровов в сторону трезвого, материалистического раскрытия действительности.

Наконец, ОСТ не прошел мимо двух серьезнейших проблем современности: колхозного движения и строительства соцгородов. Правда, колхозники у Люшина претерпевают почти ту же отрицательную эволюцию, что и у Пименова рабочие. Но над самой постановкой проблемы Люшин работает серьезно и систематически уже в течение нескольких лет. Стройка городов занимает больше опять-таки Пименова со специфическими пороками его зрения. Сверкающий холодной и слепой чистотой антураж города, построенного по «последнему крику» новаторской западной архитектуры, — вот основная его тема. Человек в нем, в картине «Новые дома» тот же интеллектуально дегенеративный спортсмен, как и рабочий на производстве. Но все же буквально из всех наших художественных об'единений только ОСТ в своих картинах пытался ставить эту проблему. При чем нужно отметить, что последняя работа Пименова, относящаяся к этому



Люшин. (ОСТ) Молотьба.

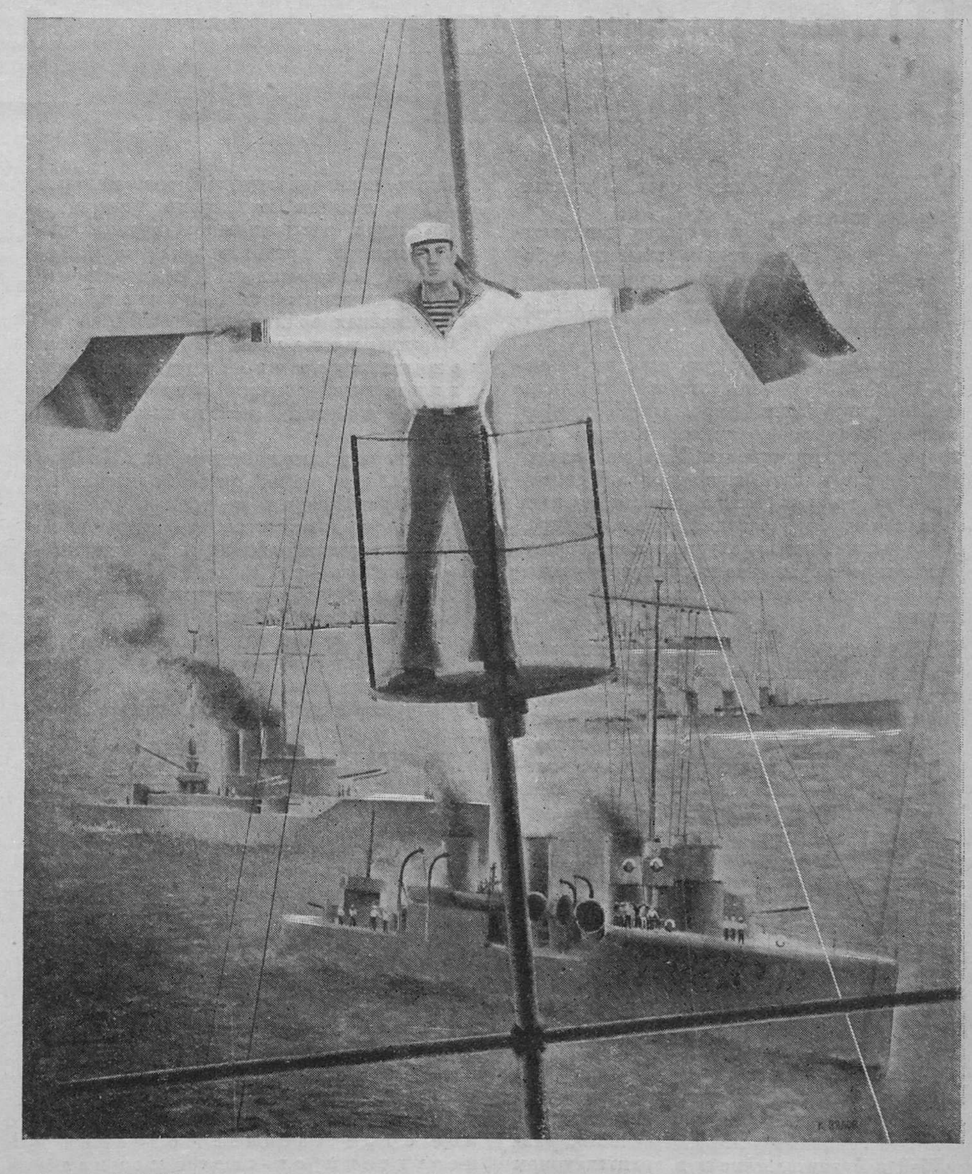
вопросу, говорит о том, что художник начинает сознавать неправильность найденного им прежде образа и тяготится им. Его «Девочка на балконе» — уже не дегенератка. Она содержит черты вдумчивого здорового существа. Однако, город, на который она смотрит, попрежнему мрачно казематен в своей холодной геометрической пустоте.

Суммируя эти краткие соображения относительно второй группы ОСТ, можно сказать, что, несмотря на отставание в ряде участков ее работы и несмотря даже на искаженное раскрытие в ее творчестве некоторых важных проблем, все же серьезное ее внимание к вопросам социалистичского строительства и настойчивые попытки разрешать их в своем творчестве дают возможность притти к заключению, что она может найти в себе силы преодолеть давление чуждых влияний и стать в ряд лево-попутнических групп.

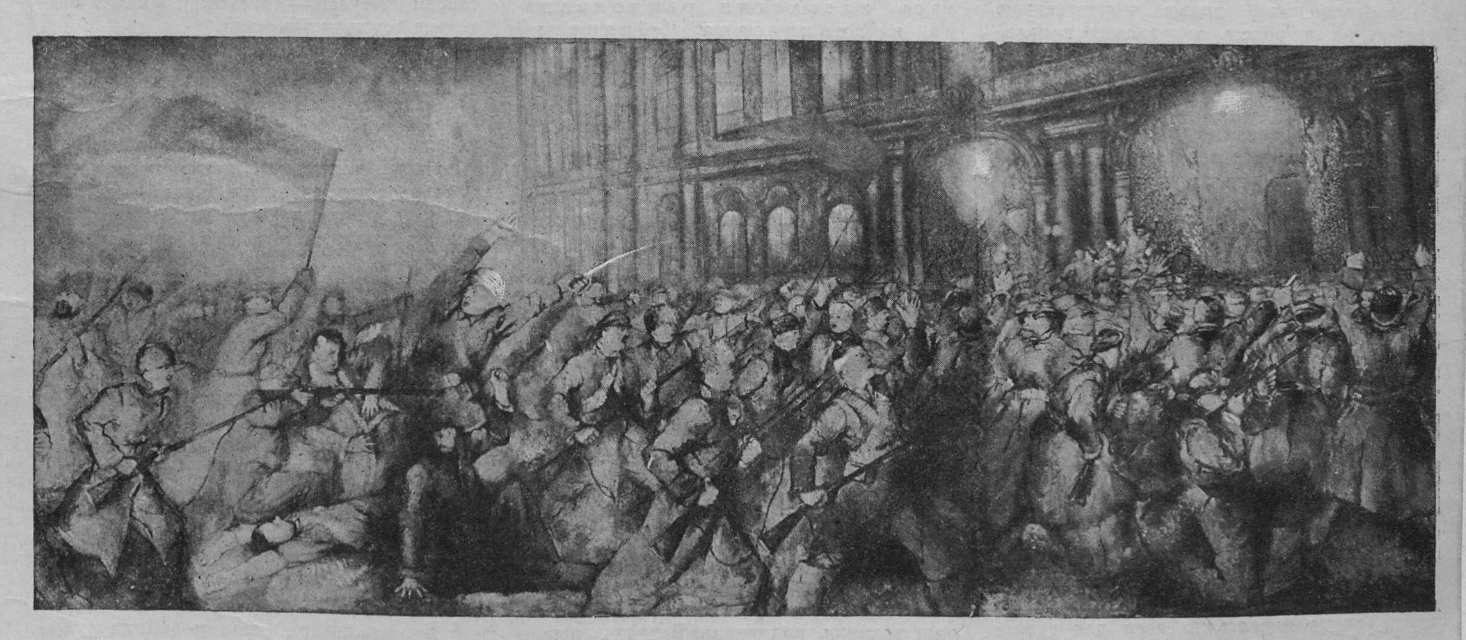
Необходимо подчеркнуть, что именно настоящий момент является решающим. При темпах реконструктивного периода наличие в ОСТ стабилизационных настроений (уже нашли свой стиль и т. д.) об'ективно будет приводить все к большему его отставанию, все к большему отклонению вправо стрелки компаса, отмечающей его путь, т. е. процесс, происходящий сейчас, будет продолжаться и углубляться.

Можно было бы еще говорить и о третьей группе ОСТ, но останавливаться на ней подробно не рационально, поскольку она не играет существенной роли и является в нем фактически атавизмом. (Штеренберг и его немногочисленные последователи). В основном они олицетворяют первую «утробную» фазу ОСТ, когда он не вышел еще из лефовско-формального чрева, и, как снобирующий эстет, тосковал о примитивистском и «инфантильном» (детском) творчестве.

Ф. Рогинская



Вялов (ОСТ) Матрос



Вильямс (ОСТ) Взятие Зимнего дворца

Функционализм не наш стиль

I. Категория, путешествующая по эпохам.

«По наследству передаются не только почести и богатство, но и пороки».

(Календарная мудрость).

Социалистическое строительство разворачивается в бурном темпе. Гигантские здания индустрии, учреждений, клубов, новые рабочие поселки все более и более изменяют лицо страны. Уже возводятся первые социалистические города. Революционная воля рабочего класса, усилия миллионов, бурное стремление к будущему, грандиозные культурные сдвиги получают свое выражение в этих сооружениях из железо-бетона, стали, кирпича и камня.

Известно, что каждая вещь имеет свой язык. Вне помещений — на улице, на площадях, в предместьях и поселках — все другие голоса покрывает мощный язык архитектуры. Каждое возводимое и возведенное здание приобретает право голоса в широчайшей аудитории. Это — страницы монументальнейшей книги, читаемой ежедневно огромными массами читателей. Как и в других книгах, здесь есть страницы тусклые и невыразительные, страницы маловыразительные, привлекающие внимание только своей новизной, и страницы столь выразительные, что на них хочется останавливаться возможно чаще.

Все дело в том только, за что и как агитирует архитектура. К сожалению, состояние советской архитектуры на сегодняшний день не дает оснований для очень радостных заключений на этот счет. Беспорядочность, случайность, разнобой в строительстве и в архитектурном языке, — вот что мы видим в нашей действительности. В архитектуре еще не найдено нового пролетарского стиля, который отразил бы в себе с нужной силой и выразительностью новые общественные отношения в целом, энтузиазм социалистического строительства, психологию нового коллективного человека.

Дело в том, что архитектура — это область, не освоенная еще диалектическим методом. Основные теоретические вопросы архитектуры в свете марксизма разработаны весьма поверхностно.

Поэтому язык архитектуры у нас фальшив, противоречив и путан, как речь докладчика со стороны, не знающего аудитории.

До сих пор в советской архитектуре есть откровенно реакционное крыло. Такие сооружения, как, например, «Дом правления Госбанка» (в стиле Возрождения), дом Добролета в Москве, почтамт в Томске (в стиле Ампир) и многие другие — выразительнейшие образцы неуместного эклектизма. Это выглядит как паровоз с инкрустацией, зав. женотделом в кринолине, или студент ЦИТ'а в костюме пажа. По этой эклектической смоковнице рубят сейчас с нескольких сторон. И в добрый час. Думается, что этот вопрос достаточно ясен для советской общественности.

Займемся лучше прогрессивным крылом нашей архитектуры.

Очень активной группой, оказывающей большое влияние на другие течения в архитектуре, здесь является группа конструктивистов, организованная в «Об'единение современных архитекторов» (ОСА), издающее при Главнауке журнал «Современная архитектура» (СА).

Функциональный метод в архитектуре этой группой выдвигается, как метод, как стиль нашей действительности.

Конструктивизм возник у нас в 1920 г. В настоящее время он «оформился во вполне устойчивую, внутренне сплоченную систему художественного мышления». Так утверждает один из идеологов конструктивизма — т. Хиггер.

Заявление достаточно претенциозное. Тем более серьезно мы должны разобраться, в каком отношении находятся основные позиции этой претендующей на верховодство организации к марксистскому искусствоведению, к диалектическому методу, к общим задачам социалистического строительства.

Итак, что такое конструктивный функционализм? Как и откуда он возник? Его основные положения? Какова его социальная обусловленность?

Сами конструктивисты охотно подчеркивают свое кровное родство с культурой последней фазы капиталистического общества. Тов. Маца в книге «Искусство эпохи зрелого капитализма» дает богатый материал, позволяющий установить с точностью все нити этого родства.

Конструктивный функционализм — это стиль в архитектуре, который сложился в последнее десятилетие капиталистической культуры. Как и всякий стиль, функционализм — об'ективированное общественное сознание и неотделим от своей социальной базы — капиталистических общественных отношений.

В характерных чертах этого стиля отчетливо выразилась идеология рационализма и делячества («бизнеса») безликой финансовой буржуазии, крупного промышленного капитала и их технической интеллигенции.

«Мы хотим создавать ясное органическое строительство, которое через напряжение архитектурных масс функционально выявляет свою сущность и свою цель, отказываясь от всего лишнего, что может замаскировать абсолютную форму постройки» (арх. Гроппиус).

Эта основная формула капиталистического конструктивизма и сейчас для кое-кого звучит очень прогрессивно. Тем более, что такой установкой наносится решительный удар действительно отжившей и исторически не оправдываемой эклектике и украшательству в архитектуре.

Эта же формула была достаточно гибкой и просторной, чтобы вместить в себе все основные элементы специфического стиля последней фазы капиталистического общества. В этом стиле об'ективировалось все своеобразие капиталистического заката. Классовое угнетение. Небывалый рост техники, подчиненный задаче выжимания прибавочной стоимости. Делячество, основанное на последних достижениях науки. Рационализация, во имя штопанья прорех анархического хозяйства. Стремление к целесообразности и экономии. Игнорирование человеческого достоинства рабочего класса. Подавление его складывающейся культуры.

Отсюда последовательно вытекало отрицание широкого массового искусства, в частности, архитектуры, во имя технологизма и рационализма [1]. Это нашло яркое выражение в знаменитой формуле — «функция, а не форма» (арх. Райт, Ауд и др.).

А все вместе обусловило суб'ективизм в творчестве, как выражение капиталистического индивидуализма, как неизбежное следствие асоциального алгебраического подхода к архитектурным решениям.

Но художественный стиль всякой эпохи представляет некоторое относительное единство, так как он выражает выраженную в системе образов конкретную социальную действительность. И несмотря на крайний суб'ективизм в архитектурных сооружениях, вопреки ему, или даже благодаря ему, буржуазный конструктивный функционализм имеет в себе относительное стилистическое единство, главным образом в утилитарно-техническом плане. Это звучит парадоксально, но даже отсутствие образного единства в данном случае проявилось, как единство этого эксплоататорски рационалистического стиля.

Таков конструктивный функционализм в его единственном непреходящем социальном содержании. Таков он, как историческая категория.

И вот этот-то стиль «идеологами» конструктивизма, клянущимися диалектикой, переносится к нам и преподносится, как стиль нашей советской действительности.

— Но позвольте... — спешат возразить функционалисты. — Наш функционализм совсем другой — советский, последовательно-социалистический.

Ну что же, уважаемые товарищи. Мы все-таки не снимаем с вас обвинения в антидиалектичности. Нельзя вливать новое вино в старые меха. Нельзя таскать по эпохам, подновляя и перекрашивая сообразно обстоятельствам, исторически обусловленные понятия. Стиль — не кресло-качалка и не чемодан с грязным бельем, которые можно перенести куда угодно.

Впрочем, эклектикам и механистам разрешается многое, что не разрешается другим.

Этот круг мыслей не легко исчерпать.

— Подождите-ка!.. — протестуют конструктивисты и некоторые другие вместе с ними. — Ведь мы же должны использовать культурное наследство буржуазии. Ленин об этом говорил весьма определенно.

Не спорим!.. Но, ведь, усваивать культурное наследство капиталистического мира нужно сугубо критически, тщатель-

[1] Буржуазия оставила право на существование за камерным искусством, искусством, которое обслуживает ее эстетические потребности.

но преодолевая в каждом куске старой культуры отрицательную для нас качественность. Гарантиями такого критического усвоения ценности буржуазной культуры могут быть только верное классовое чутье, глубокое понимание революционной теории, овладение методом диалектического материализма.

А теория и практика «осоветизированного» конструктивного функционализма дают нам основание сомневаться в том, что он имеет эти гарантии.

Во всяком случае, верные ленинской установке о необходимости особенно критического подхода ко всему тому, что мы берем от капиталистической культуры, мы должны сугубо осторожно подойти к функционализму и его идеологии, о существовании которой гордо вещает Хиггер. И поэтому мы вправе поставить перед советской общественностью хотя бы такие основные вопросы:

Преодолена ли полностью в функционализме, считающем себя советским, отрицательная качественность буржуазного функционализма?

Выражено ли в нем (в чем именно, с какой силой убедительности) отрицание капиталистической социальной действительности? Отражены ли в этом стиле во всей полноте наше настоящее, психология нового человека, бурное стремление в будущее?

Приоткроем же дверь в тайны функциональной методологии, и остановимся на отношении функционализма к диалектике и диалектики к функционализму.

«Современная передовая архитектура Запада, — пишет т. Хиггер, — и индустриальная архитектура Америки исходят из методов науки, организации и техники. Эти три элемента образуют железный инвентарь нашей эпохи — последних этапов капитализма и зарождающегося социализма. И если эти творческие методы характерны для современной буржуазии Запада и Америки, то в неизмеримо большей степени должны быть они характерны и для пролетариата СССР, овладевающего всей современной ему культурой и строящего на ее основе, непрерывно развивая и усовершенствуя доставшееся ему культурное наследие, насквозь рационализированный организм социализма».

Как верно замечают в своей полемике против Хиггера Ф. Шалавин и И. Ламцов (статья «О путях развития современной архитектурной мысли» в журнале «Печать и Революция»), по Хиггеру получается, что сущность построения социализма заключается в том, чтобы продолжать, развивать, усовершенствовать культурное наследие капиталистического общества. Словом, пролетариату предлагается поливать рассаду капиталистической культуры. Но тогда, уважаемые конструктивисты, в чем смысл социальной революции?!

Такая постановка вопроса т. Хиггером делает очень сомнительными его познания в диалектике. Уже этот тезис говорит о том, что т. Хиггер не видит в стиле специфического отражения определенных общественных отношений. Иначе он не решился бы так беззаботно переносить «творческие методы» капиталистической архитектуры в наши условия. Из этого же тезиса т. Хиггера видно также, что он не понимает сущности пролетарской революции, создавшей принципиально иной политический строй, совершенно иные общественные отношения, принципиально иную культуру, создающей принципиально иной стиль в искусстве.

В исторической смене культур т. Хиггер видит только непрерывность, преемственность. Только этим можно об'яснить его полную уверенность, что «творческие методы» буржуазного Запада и Америки «тем более»... «характерны для пролетариата СССР».

Если бы наш функционалист действительно вник в диалектику, он никогда бы не написал этого. Диалектика не знает абсолютной непрерывности, преемственности. Она во всем видит единство прерывности и непрерывности. При чем в нашей революции это единство прерывности и непрерывности проявляется в форме прерывности. Это выражается в том, что наша социальная действительность является антитезой к действительности капиталистического общества, отрицанием его, а поэтому и наше искусство, наша архитектура в частности и ее «методы» должны быть, в известном смысле, принципиально иными, чем искусство (и архитектура) капитализма, принципиально отличными от буржуазного конструктивного функционализма, а не «тем более» и т. д.

Понять диалектику исторического процесса идеологу конструктивного функционализма тем более трудно, что т. Хиггер отрицает в применении к архитектуре основное во всяком процессе — борьбу противоположностей, развитие через борьбу противоречий.

«Нечего и говорить, — урезонивает он, — что тенденция и в наши дни рассматривать архитектурное оформление абстрактно, как нечто самодовлеющее, тенденция сознательно допускать «противоречия» между органическими элементами архитектуры является типичнейшим продуктом упадочнической — буржуазной — идеологии» [1].

Нечего и говорить, что этим заявлением идеолог функционализма окончательно уничтожает себя, как диалектика.

Итак, в методологии конструктивизма пока диалектики не оказалось. Но, как правило, теория, далекая от диалектики, близка если не к идеализму, то к эклектизму и механистическому мировоззрению.

Относительно т. Хиггера и его единомышленников это верно на сто процентов.

Незнание диалектики исторического процесса, непонимание единства прерывности и непрерывности в смене общественно-экономических формаций, отрицание новой общественной формацией формации старой, неуяснение того, что новая культура, новая социальная действительность во всех ее частях есть новая специфическая качественность, в известном смысле являющаяся антитезой к отжившей действительности, — все это сплошное неусвоение и механистический подход — т. Хиггер показывает очень выпукло в одном абзаце своей статьи.

И чем дальше в конструктивный лес, тем больше механистических пней.

[1] Все выдержки, кроме оговоренных особо, берутся из статьи т. Хиггера: «Конструктивизм в архитектуре», помещенной в № 12—20 журнала «Революция и Культура».

2. Мертвый хватает живого.

«Пусть буржуазия в своем старческом самомнении воображает, что раз она осуждена на смерть, то должно умереть и искусство. Мы же питаем твердую надежду, воодушевлявшую и всех великих художников, — надежду на то, что последний поэт исчезнет с лица земли с последним человеком».

(Ф. Меринг. «Натурализм и неоромантизм»).

«Для наук и искусств наступит новая эра, какую мир еще никогда не видел».

(Бебель. «Будущее общество»).

По вопросу о спецификуме искусства т. Хиггер, как и все функционалисты, стоит по отношению к архитектуре на иной точке зрения, чем марксистское искусствоведение. Это смазывается некоторыми нашими искусствоведами, но это так...

...«для всех прогрессивных элементов советской действительности, — устанавливает т. Хиггер, — эмоциональная выразительность форм вещей или, выражаясь архаическим языком, степень их «красивости» совпадает со степенью их функциональной выразительности. Это абсолютно верно для инженерии, для техники, но в такой же мере это верно и для архитектуры. В силу этого — в значительной мере — и рухнула методологическая грань между архитектурой, как и вообще прикладным искусством, и инженерией. И в силу этого же здание, архитектурное произведение, кажется сейчас здоровым слоям нашего общества эмоционально насыщенным, «красивым, именно тогда, когда оформление его, в основе своей, вытекает из внутренней структуры здания, из его общественно-служебных функций, из его целевого назначения».

В этом вся соль функционализма. Внешне эта формула звучит непримиримо революционно. Но попробуйте поскрести лак формулы, и вы увидите под ним отрицание марксистского искусствоведения, механистическое стремление свести сложное явление к более простому, стремление похоронить искусство вообще.

Судите сами. Самое существенное в понимании спецификума искусства — основное положение, что стиль — общественное отношение, что диалектика стиля это, в конечном счете, отраженная диалектика общественного процесса, — обходится и даже отрицается формулировкой Хиггера и всеми теоретическими откровениями конструктивного функционализма.

Ибо понимание стиля, как общественного отношения, неразрывно связано с пониманием его, как системы образов, в которой как раз и об'ективируется, как в особом эмоциональном эквиваленте, общественное сознание. Именно в этом специфическая качественность искусства, по сравнению с инженерией, именно в этом его идейность и особая мощная и непосредственная сила воздействия. Это понимал Плеханов, говоривший: «Не может быть художественного произведения, лишенного идейного содержания».

У Хиггера же это «может быть», ибо он переводит архитектуру из области образного искусства

в область технологии и инженерии. И здесь он снова повторяет зады буржуазного функционализма.

Функционализм хоронит стиль, как систему образов. Но вне системы образов нет искусства, нет стиля, нет обобществления чувств и нет мощных аккумуляторов эмоциональной зарядки.

Но если от т. Хиггера ускользнуло понимание стиля, как общественного отношения, то этим же отрезывается для него путь к пониманию действительной сущности единства стиля. Единство стиля ведь как раз и заключается в том, что он складывается во всех отдельных художественных произведениях, как общественное отношение, как образное выражение определенной социальной классовой действительности (стиль — это класс), независимо от индивидуальных мнений и откровений школ и школок, хотя и всегда через творческие усилия людей.

У Хиггера же это единство исключается и подменяется единством технического подхода. Для Хиггера творческий акт — это акт, прежде всего, технологический, где результаты определяются техническим расчетом, алгебраическим вычислением, изобретательством.

Хиггер на этом делает особенный упор. «То обстоятельство, — говорит он, — что одним из таких неизвестных, решающих уравнения, являются в каждом конкретном случае социальные связи и запросы самого архитектора и его неповторяющийся ни в ком рефлекторный аппарат, обусловливающий специфические пути именно его индивидуального творчества, гарантирует, несмотря на пользование одним творческим методом, столько же новых решений архитектурной задачи, сколько участвовало при этом архитекторов» («К вопросу об идеологии конструктивизма»).

Таким образом т. Хиггер приходит к утверждению суб'ективизма в архитектуре. И этим утверждением суб'ективизма Хиггер волей неволей еще раз демонстрирует кровное родство нашего функционализма с функционализмом капиталистическим. Выражаясь образно, конструктивистская луна светит отраженным светом тускнеющего солнца капиталистического мира.

Так подбираются ответы на поставленные нами в первой части статьи вопросы.

Упор конструктивистов на стороне технологической, выявлении материала и логике конструкции, в ущерб другим сторонам социального целого, — выпукло проявляется в сооружениях функционалистской школы. При всех своих безусловных достоинствах, по сравнению с эклектической архитектурой, они все же удовлетворить нас не могут.

Колоссальное творческое напряжение наших дней, вовлечение в орбиту культуры многомиллионных масс, психология нового коллективного человека, предвосхищение будущего — все это не в силах выразить конструктивизм, так как он не постиг социального целого.

Вот что пишет Хиггер о функциональном подходе к постройке рабочего жилища.

«Столь же тщательно с точки зрения конструктивизма должна быть проанализирована, в порядке научной организации труда и отдыха, проблема внутреннего оборудования жилищ (конструкция и расположение столов, шкафов, стульев, кроватей и т. д.), в связи с происходящими в этом жилье движениями конкретного социального физиологического людского типа. Наше жилье должно быть приспособлено «для экономии шагов, для сохранения иррациональной траты мышечной и нервно-мозговой энергии».

Это все, что может сказать конструктивист о постройке рабочих жилищ. Шаги рассчитаны, соблюдены основные правила гигиены, — следовательно, эпоха социалистической революции отражена полностью. Именно в результате такой упрощенческой методологии возводятся у нас один за другим рабочие поселки унылого казарменного типа, о которых сами рабочие говорят, что на них скучно смотреть. По этим рабочим поселкам судят о будущем, и судят, конечно, неверно.

Нет, не случайно держится наш конструктивизм за фамильное родство с функционализмом Запада.

«Вещь, как вещь, — пишет т. Хиггер, — «красива» для нас, т. е. эмоционально выразительна лишь постольку, поскольку она логична, поскольку целесообразна, поскольку функционально выразительна. Тот, кто этого не видит, тот, кто требует от вполне целесообразной по своим функциям и по своему оформлению вещи еще и «примиряющегося» с ее утилитарностью «художественного замысла», тот никогда не уяснит путей пролетарского искусства».

Ничего нового, правда? Это все тот же тезис об отрицании искусства, но несколько иначе и более обобщающе формулированный. Здесь уже отчетливо выражено желание похоронить искусство вообще (ведь картина, статуя, кинофильм — тоже вещи).

Примените это хиггеровское общее положение к театру, музыке, живописи, и вы почувствуете его предельную вздорность.

Да и во всех смыслах оно приводит к геркулесовым столбам нелепости. В своем логически заостренном виде эта формула со всей последовательностью ведет к утверждению, что идеальный унитаз выразительнее этюда Рахманинова, электрическая грелка для живота — эмоциональнее и красноречивее полотен Рембрандта, а хорошая система канализации — эмоционально-заразительнее «Броненосца Потемкина» [1].

И все это получается потому, что Хиггер сводит механистически к одним закономерностям качественно различные вещи и явления.

Несомненно, что вещи имеют свой логический язык, целиком вытекающий из их логических связей с другими вещами, с социальным целым, язык, обусловливаемый функциональной значимостью и выразительностью вещей.

Но некоторые из вещей осложнены иными специфическими связями и отношениями эмоционального порядка. Их язык, если он выражает современную им социальную действительность, особенно звучен, полон своеобразной силы и особой запоминаемости. Это — произведения искусства. Это — новая качественность, имеющая свои закономерности и свое развитие, правда, в конечном счете определяемое логической и функциональной подосновой вещей.

Иногда язык образов вполголоса вторит логическому языку вещей (некоторые предметы производственного искусства), иногда заглушает его, иногда усиливает его, как громкоговоритель (так должно быть в нашей архитектуре), иногда совсем покрывает логический язык вещей (музыка).

Все архитектурные и технические сооружения, без сомнения, обладают логическим языком, и выразительность этого языка целиком зависит от их общественного значения и функциональной выразительности в пределах общественного значения.

Но некоторые из архитектурных сооружений говорят мощным языком образов, и это усиливает их агитационную речь до необычайной силы и пафоса. Здесь могут быть, как и в вещах, различные случаи совпадения и несовпадения образного языка с логическим (при их диалектическом единстве).

И, конечно, нужно стремиться к тому, чтобы логика архитектурного образа определялась, в конечном счете, логикой функциональной выразительности, хотя из этого не следует, что логика образов не может, в известной степени, воздействовать на элементы функциональности.

Но мы строим клубы, библиотеки, дворцы труда, театры, стадионы, учебные здания и т. д. В этих зданиях логический замысел бесспорно может и должен быть усложнен замыслом образным, который возникает из логического, включает его в свою обогащенную систему новой качественности, идет в направлении логического замысла и в то же время имеет свою специфичность. Он обобщает в образном языке «дух эпохи», говорит на языке обобщенных эмоций.

В спорах вокруг проектов ленинской библиотеки это выяснилось особенно ясно. Ибо одного только утилитарного замысла недостаточно для создания в архитектурном сооружении достойного памятника Ленину.

Трудность в том, чтобы найти действительно новую образность в архитектуре, связанную с идейной монументальной простотой, которая отражала бы всю полноту нашей бодрой, многогранной действительности.

Нам кажется, что свое бессилие в разрешении этой задачи функционализм, в лице т. Хиггера, делает (и без всякого основания) основным доводом к упразднению образности в искусстве. И в этом сказывается также не голос нашей эпохи, нашего класса, а особенности буржуазного происхождения нашего функционализма и его механистическая сущность. Ибо сведение языка архитектуры только к функциональной и логической выразительности — это сведение одной качественности к другой, более простой, т. е. упрощенчество.

---

[1] Конечно, мы не против хорошей канализации. Но не нужно все сводить только к узко-утилитарной ценности вещей.



Плакат худ. Гершаника.



Плакат худ. Вязьменского и Немова.

Плакат худ. Лебедева и Красильникова.



Плакат худ. Михайлова.

ТРЕСТ „ГЕОКАРТПРОМ"

3. Механизация настоящего и будущего.

«Мы мечтаем о создании нечеловеческого типа, у которого будут уничтожены моральные страдания, доброта, нежность и любовь, единственные яды, отравляющие неистощимую жизненную энергию».

(Из «Футуристических манифестов» — Маринетти).

Упрощенчество — характернейшая из черт механистического мировоззрения. Что т. Хиггер склонен к упрощенчеству, говорит хотя бы такой отрывок:

«Давно уже пора сдать в бесславные архивы идеализма дуалистическое деление человеческих потребностей на «высшие» и «низшие», на «утилитарные» и «неутилитарные», на потребности, идущие от «тела» и от «души». Человек — един, и все потребности его, строго говоря, «узкоутилитарны» («К вопросу об идеологии конструктивизма»).

Здесь ставится знак равенства между душевными потребностями и потребностями биологическими, между психическим и физиологическим. Типичнейшая вульгаризация марксизма в духе Сарабьянова, который пушет, что «душа есть физическое свойство живого организма». Конечно, психологические процессы непосредственно связаны с физико-химическими процессами в нервных тканях, но из этого не следует подчинять одним законам те и другие.

Ссылаемся на Энгельса. «Мы, несомненно, «сведем» когда-нибудь экспериментальным образом мышление к молекулярным и химическим движениям в мозгу; но исчерпывается ли этим сущность мышления?». (Архив Маркса и Энгельса, кн. II, стр. 29).

Мы и здесь возвращаемся к старому припеву: в теоретическом багаже функционализма нет диалектики и много вульгарного материализма.

«На наших глазах,—пишет т. Хиггер,— в недрах класса-победителя, не говоря о его коммунистическом авангарде, растет и крепнет новый человек — насквозь рационалистического склада, с новой психикой, новой нервной системой, новым миропониманием».

В чем же миропонимание нового человека по Хиггеру?

«Его единая организующая мысль стремится проникнуть во все поры человеческого творчества, требуя во всем соответствия своим грандиозным рационализаторским планам, внося с собой повсюду простоту, ясность, лаконизм».

Ну и т. Хиггер! Какого нового человека сконструировал. Действительно, железный, без нервов и чувств, человек. Совсем, как уэльсовский марсианин. Если прозорливость т. Хиггера насчет нового человека безошибочна, то мы складываем оружие и присоединяемся к формуле «долой искусство» и «функция, а не форма». Ибо такому нечеловеческому человеку искусство действительно не нужно.

Но мы несколько не доверяем ясновидению Хиггера. Его механистические грехи подорвали наше доверие. Да и не можем мы поверить, что человек будущего общества будет таким скучным и стандартным, каким его изображает наш функционалист. Больше того, мы считаем, что внесоциальный технический человек Хиггера — не случайная химера, а выражение социальных корней нашего конструктивизма вообще.

За недостатком места не будем больше останавливаться и на этой стороне конструктивной мысли. Ставим здесь точку, несмотря на богатейшие возможности именно с этого пункта повести особенно живое наступление на функционализм.

Итак, ставим точку и делаем выводы.

Функционализм ОСА не преодолел чуждых для нас сторон буржуазного конструктивного функционализма.

Отрицание архитектуры, как образного искусства, сведение его к инженерии, непонимание сущности стиля, как общественного отношения, выраженного в системе образов, фактическое утверждение суб'ективизма в творчестве— все это не революционное откровение в области искусств (как это многие стараются изобразить), а только повторение положений западного, поздне - капиталистического, стиля в архитектуре.

Даже самое искреннее желание работать для пролетарской революции при таком некритическом принятии стиля иной синтетической действительности приводит к теоретической путанности, эклектизму, механистическим построениям. Именно поэтому т. Хиггер, думая, что он исходит из диалектического метода, на самом деле строит довольно полную механистическую систему.

Функционализм должен уступить место пролетарскому стилю в архитектуре, который включит в свою цельную органическую систему и то ценное, что есть в функционализме, и кроме того все то действительно новое, что даст мощное действенное (организующее интеллектуально и эмоциально) выражение нашей бодрой творческой действительности, которое функционализм дать бессилен.

Л. Рощин



Суриков — Часть картины: Казнь Стрельцов

Зеленый город

Статья тов. Кольцова «Дача, так дача» в «Правде» была одним из первых моментов, положившим начало организации Зеленого города под Москвой. Что же представляет из себя «Зеленый город»?

За Мытищами, до Пушкина, электрическая магистраль должна обслуживать новый большой подмосковный лесной курорт.

Все географические и климатические условия соединились здесь для создания громадной пролетарской здравницы. Они помножены теперь на все возможности, которые дала трудящимся Октябрьская революция. Надо прибавить лишь немного усилий, немного организованной инициативы, и идея станет реальностью.

Пролетарская Москва уже имеет опорный пункт для культурного отдыха внутри самого города — громадный парк, создаваемый московским советом. Не успел еще парк по-настоящему, полностью начать свою работу, как уже его обжила рабочая масса, признала своим, любимым, популярным, ввела его в свой обиход.

Но парк — это на несколько часов и притом — между работой.

Нужен еще курорт — для больных, для отдыхающих, для отпускников.

Мы можем посылать только маленький процент легочно-больных на южные крымские курорты. Да в этом нет и особой нужды. За последние годы медицина твердо установила возможность и даже ряд преимуществ лечения легочных в том климате, в каком они постоянно живут, только на свежем лесном воздухе. Иметь хороший, большой лесной курорт для московских пролетариев будет и проще, и легче, и дешевле.

На Северной дороге, в районе Тарасовка—Пушкино, мы, если будем пользоваться последними данными науки, техники, социальной медицины, если будем действовать не хаотически, а по строгому плану, — мы сможем развернуть курорт не просто хороший, а великолепный. Такой, что будем им гордиться.

Отдельные дачные поселки, уже прикоснувшиеся друг к другу, можно связать в единый блок, с единым управлением и обслуживанием.

Советские органы, профсоюзные организации, Цустрах должны разместить здесь ряд санаториев, домов отдыха, курзалов, летних площадок, клубов, лесных школ, школьных домов и т. д.

Возникшее акц. о-во «Зеленый Город», приступив к работе, организовало конкурс между четырьмя архитекторами. Выставка их проектов первой здравницы социалистического типа привлекла к себе, совершенно понятно, исключительнейший интерес. Рассмотрим четыре совершенно различных эскизных проекта, с краткими об'яснениями авторов взятой ими установки.

Зеленый город — создание условий для расцвета личности

Проект архитектора Гинзбурга

Основным принципом социалистической организации мы считаем стопроцентное обобществление всех хозяйственных, производственных и обслуживающих процессов. Однако мы видим принципиальную разницу в вопросах производства и потребления. Производство всегда однотипно, всегда стандартно, всегда безлично. Потребление наталкивается на целый ряд индивидуальных особенностей потребителя. Однородное производство почти всегда рационально централизовать. Потребление в интересах потребителя рационально децентрализовать.

Задачей принципиальной важности социалистической организации общества мы считаем также создание условий, наиболее благоприятствующих развитию, расцвету каждой отдельной личности. И, наконец, чрезвычайно существенным принципом социалистической организации коллектива является организация, построенная на базе производства.

Первую задачу местной промышленности — задачу сооружения всех тех построек, которые обеспечивают организацию З. Г., и в первую очередь создание жилого фонда его — разрешит жилищно-строительная промышленность.

Район станции Софрино, лежащий почти на границе территории З. Г., предположен нами для организации строительства, включающего: 1) завод по изготовлению деревянных частей сооружений; 2) сборочную; 3) мебельный завод. Части санитарного и специального оборудований, необходимые для полного монтажа дома, привозятся с мест их производства и хранятся в специальных складах.

Непосредственно связано со строительной индустрией лесное хозяйство. Здесь будут расположены лесопильный и фибролировый заводы, рассчитанные лишь на использование строительного материала с территории З. Г.

Чрезвычайно сложную проблему составляет организация местной пищевой промышленности, которая будет слагаться отчасти из привозного сырья, отчасти на использовании организованных ресурсов местного сельского хозяйства.

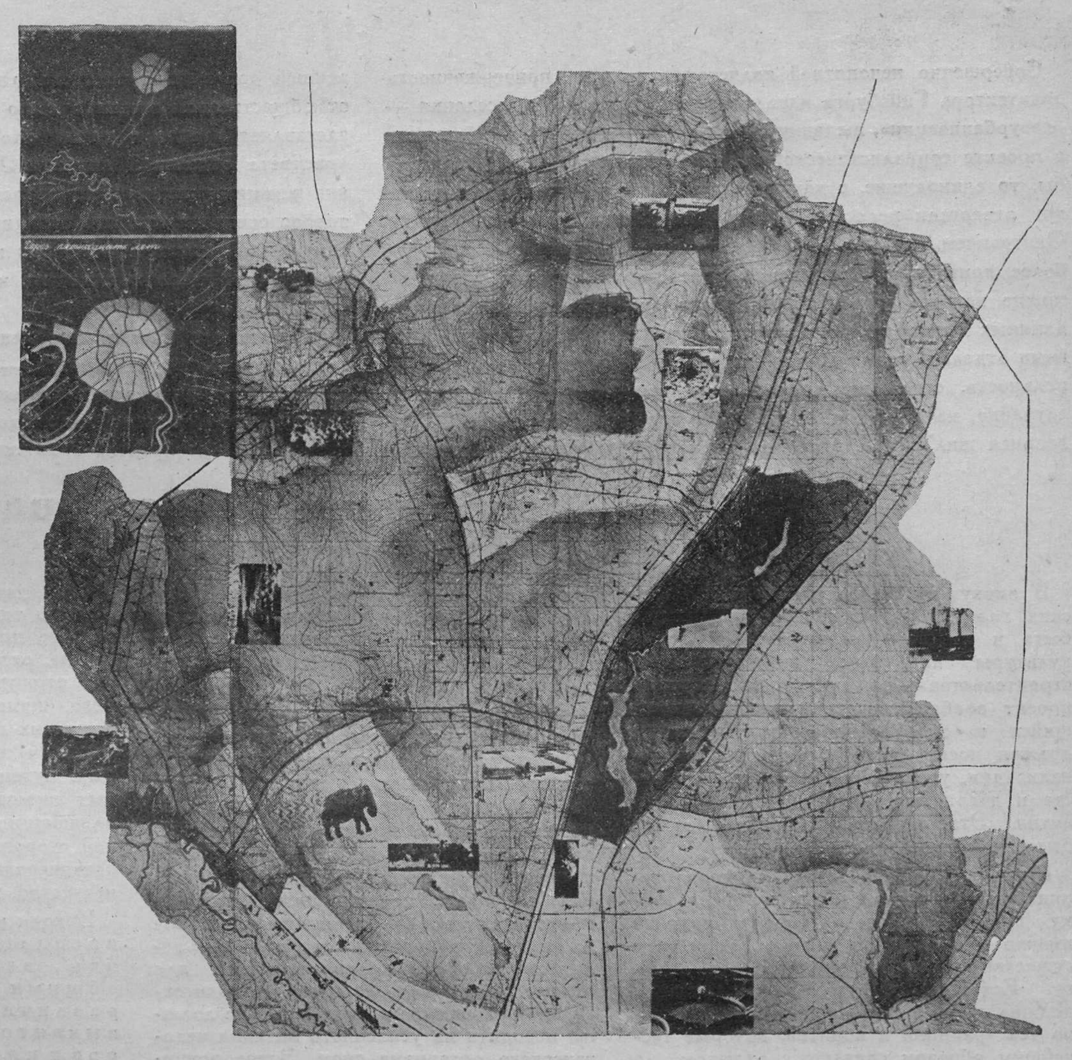
Район сел предполагается под организацию огородного хозяйства, ягодно-фруктовых садов, молочного хозяйства, птицеводческого хозяйства.

Остаются еще громадные зеленые массивы, которые необходимо организовать в целях максимального повышения степени их культурного воздействия. Эти массивы разделены на три группы: 1) парк культуры и отдыха, 2) зоопарк и 3) ботанический парк.

Парк культуры и отдыха, площадью 1.000 га, тянется широкой полосой между Северной жел. дор. и Ярославским шоссе, от поселка Братовщина до платформы «Спасское» и несколько севернее, включая в себя реку Скалбу и возможную организацию здесь двух больших озер. С юга и севера парка расположены два больших физкультурных центра со стадионом, две большие аудитории, с прилегающими помещениями отдыха, столовыми-буфетами и пр. На территории парка расположены административные учреждения города, центральная база социального воспитания и центр культурного снабжения. По парку раскинута также сеть выставок образцов различных предметов потребления.

Располагая жилье линиями вдоль дорог, необходимо защитить его от шума и пыли дорожного движения. Поэтому мы остановились на следующей схеме: от линии дороги, отступая на 200—250 м сплошной парковой полосой, располагаются ленты строений. Таким образом каждое звено жилья имеет перед собой по одну сторону парковую полосу в 400—500 м ширины, а по другую — необ'ятные просторы зеленых лесов, полей совхозов, зоопарков и садов. Но вместе с тем эта исключительная свободная система расселения как-будто бы не дает возможности расселения больших масс живущих. Для того, чтобы разрешить эту задачу без ущерба для обитателей З. Г., мы прибегли к принципу непрерывной застройки жилых лент вдоль дорог. При этом принципе нам удалось, не только не делая ни одной новой дороги в З. Г., а лишь улучшая качество существующих и используя часть из них всего на протяжении 90 км, расселить около 55.000 взрослого населения, сохраняя нетронутыми все зеленые массивы З. Г. Если несколько разобраться в условиях жизни в этой непре-

Генплан архитектора Гинзбурга



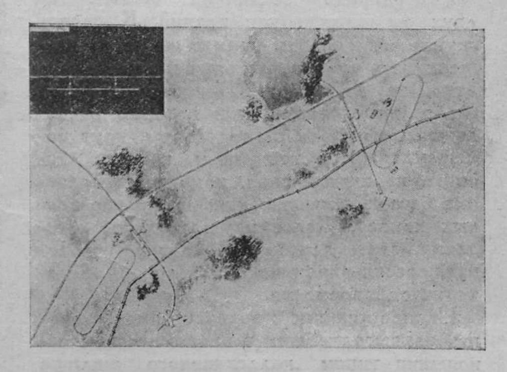
Организация лент построек, станц., производст. единиц, сельск.-хозяйств. пунктов зоспарка

рывной ленте, легко понять, что для каждого живущего в своей комнате может иметь значение лишь тот факт, что по обе стороны его комнаты живут. И это приходится учитывать, делая достаточно звуконепроницаемые межкомнатные перегородки. Но абсолютно никакого значения для живущего не имеет уже тот факт, что за его ближайшими соседями имеются еще жилые ячейки. Таким образом очевидно, что если чрезвычайно важно жильцу не иметь никаких строений у себя перед глазами по обе стороны вдоль линии расселения, то совершенно безразлично, будет ли это расселение непрерывным, или состоять из отдельно стоящих корпусов.

Электрифицированная Северная ж. д. выполняет функции массовой доставки и отправки пассажиров. Примерно через каждые 2 километра располагаем станции, приурочивая их к пересечению автодорогами, обеспечивая легкую переброску пассажиров с электрички на автомобиль. Наряду с электрической жел. дор-мы имеем Ярославское шоссе, превращенное в образцовую автостраду [1], допускающее возможность развить максимальную скорость автомобиля и доставить пассажира к своему жилью беспересадочно. Вдоль автомобильных магистралей, у самой дороги расположены автостанции. Из автостанции крытая пешеходная дорожка ведет к обобществленному сектору и жилью.

[1] Специальная дорога для автомобилей.

Ячейка жилья имеет двухстороннюю освещаемость и сквозное проветривание. Двухсторонняя освещаемость дает некоторую полноту простора в восприятии природы. Окна — во всю ширину стены, от пола до потолка. Они складываются гармоникой, и жилая ячейка превращается в крытую террасу, окруженную зеленью. Комната почти теряет свою «комнатную» специфичность, растворяется в природе, становясь в ней лишь горизонтальной площадкой. Эта функция комнаты, максимально связывающая жилье с природой, понятная нам пока только летом, пои нормальном физическом воспитании будет необходимой и зимой. Режим зимних туберкулезных санаторий нас в этом убеждает. В каждой жилой ячейке — умывальник, при каждой ячейке — душевая и уборная. Жилая ячейка имеет отдельный ход и может не сообщаться с соседними. Пусть муж и жена живут рядом в двух смежных ячейках. Между ними дверь, посредством которой они могут общаться. Но наличие отдельного хода в каждую из этих двух ячеек гарантирует то, что они могут и не общаться. Связь двух людей, даже мужа и жены, есть связь добровольная. В тот момент, когда эта связь становится принудительной в любой из бытовых деталей, она становится фактом эксплоатации одного человека другим.



Арх. Гинзбург. Чистина на 500 га. Ленты жилого блока (А. Н.).

В построении жилых ячеек данного проекта мы пытались архитектурным решением способствовать полной свободе члена социалистического общества и в первую очередь — раскрепощению женщин.

Основной организационный принцип настоящей схемы расселения заключается в четком потоке движения населения в процессе удовлетворения своих потребностей.

Прежде всего автостанция, затем всегда по пути — база питания, отдыха и спорта, и лишь потом — жилая лента.

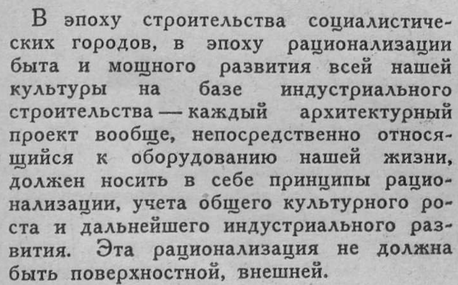
По противоположную от дороги сторону жилая лента окаймлена нетронутыми массивами зелени. В этих массивах сосредоточены жизнь, воспитание и учеба детей, а также и культурная жизнь взрослых.

Так об'ясняет свой проект арх. Гинзбург.

* * *

Совершенно непонятной является для нас приверженность архитектора Гинзбурга идее «социалистического» расселения — «дезурбанизации», выдвинутой тов. Охитовичем и разработанной в проекте социалистического города Магнитогорска. Казалось бы, то единодушие, с каким печать и все выступавшие товарищи отвергали целесообразность подобного решения задачи Охитовичем, должно было бы заставить архитектора Гинзбурга более критически отнестись к идее дезурбанизации. Вряд ли можно назвать организацией плана чередование бесконечно длинных однообразных лент жил'ячеек с разбросанными группами отдельно стоящих жил'ячеек. Где же здесь построенность, цельность, столь необходимая для города, выростающего не случайно, не стихийно, но по заранее обдуманной системе? Отдельная жил'ячейка, этот домик на курьих ножках, приспособленный для одного человека, уводит жителя Зеленого города от общественной жизни в свою отдельную личинку. Разве не заставляет придти в тупик это исключительное смакование «расцвета отдельной личности»? Решение задачи раскрепощения женщины также представляется нам наивным. Оказывается, вопрос решается тем, что женщина, живущая в смежной ячейке с мужчиной, своим мужем, при желании может закрыть соединяющую их дверь и выходить на улицу через свою собственную дверь!..

Чертежи графически исполнены чрезвычайно эффектно. Но глядя на них, задумываешься — не явилось ли причиной тщательной графики и ярких красок, введенных в проект, то, что самому автору скучно было смотреть на эту безрадостную и упрощенную до предела архитектуру?..



ГОРОД РАЦИОНАЛИЗИРОВАННОГО ОТДЫХА

Проект архитектора Мельникова

В эпоху строительства социалистических городов, в эпоху рационализации быта и мощного развития всей нашей культуры на базе индустриального строительства — каждый архитектурный проект вообще, непосредственно относящийся к оборудованию нашей жизни, должен носить в себе принципы рационализации, учета общего культурного роста и дальнейшего индустриального развития. Эта рационализация не должна быть поверхностной, внешней.

Руководящие проблемы рационализации быта заставили нас и к генеральному плану «Зеленого города» подойти именно с этой точки зрения. Город всем существом своим предназначается отдыху. Естественно, что рационализация должна коснуться в данном случае именно тех традиций и понятий, которые теснейшим образом связаны с отдыхом во всех его видах и проявлениях. Главным видом отдыха, основной базой его является сон. Так перед нами возникает проблема рационализации сна, проблема рационализации одной трети человеческой жизни, принимая во внимание норму суточного сна за 8 часов.

Таким образом проблема рационализации сна легла в основу всей разработки генерального плана З. Г., представляющего собой следующее:

Вся территория «Зеленого города» заключена в строго-геометрическое кольцо, представляющее собой специальные линии электропоездов, автодорог, бульваров и, наконец, — в одной части — водного канала. Это кольцо позволяет рассматривать всю территорию З. Г., как единое целое, что важно не только в теоретическом обосновании всей системы общественного отдыха, но и главное, в практическом разрешении этой проблемы. Чтоб решить эту проблему на практике, нужна строгая и определенная концентрация всех отдельных частей.

Площадь круга делится на сектора: сектор лесного массива, сектор угодий колхоза, сектор садов и огородов, сектор зоопарка, общественный сектор и площадь детского городка. В центре круга отведена площадь под сооружение института изменений вида человека.

Площадь лесного массива, угодья колхоза и площадь зоопарка обслуживаются всеми существующими дорогами, проездами, просеками и тропами, которые совершенствуются под авто и велодвижение. Гуляющую толпу будут обслуживать специальные двигающиеся рестораны, двигающиеся библиотеки, двигающиеся платформы с принадлежностями спорта и т. п.

Было уже отмечено, в чем заключается принципиальная сторона системы отдыха в «Зеленом городе». Практическое разрешение нанесено мною на генеральный план в виде ряда корпусов, размещенных по кольцу на расстоянии около 10 километров. Эти корпуса расположены главным образом на площади лесного массива и предназначены исключительно для сна. Все остальное время отдыхающий проводит в сооружениях «Зеленого города», предназначаемых для отдыха наяву. Проектировка и архитектурное разрешение корпусов сна не должны исходить из усиленного питания человеческого организма сном. Здесь возникает вопрос не о продолжительности сна, а о поднятии его лечебных качеств. С этой целью необходимо устройство корпусов со специальным оборудованием для спальных удобств, причем эти удобства должны носить в некоторых случаях и явно-медицинский характер. Здесь могут найти себе место не только какие-либо механические кровати. Здесь могут быть уместны специальные камеры с разреженным или сгущенным воздухом; камеры, насыщенные каким-либо эфиром. или камеры, сон в которых может приобретать нужную крепость и иметь наивысший качественный эффект для отдыхающего вследствие сопровождения сна соответствующей музыкой, разработанной специалистами по научным данным.

Центральная гостиница состоит из двух основных групп зданий. К первой группе мы относим корпус общих помещений, ко второй, состоящей, в свою очередь, из двух частей — жилые корпуса. От главного входа, при котором расположен вестибюль с гардеробом, идут помещения: бюро гостиницы, комната сторожа, парикмахерская, помещения хранения багажа приезжающих, несколько ванных комнат. Далее идут: комнаты ожидания, залы для игр и, наконец, столовая, рассчитанная на 240 человек, обедающих одновременно.

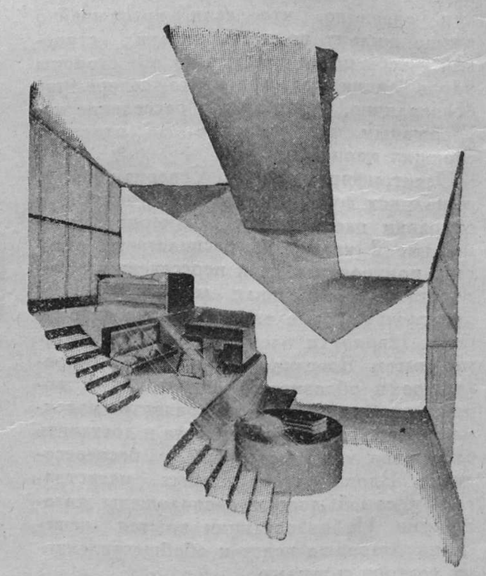
Наипростейшим с архитектурной стороны, наивыгоднейшим в экономическом отношении типом коллективного жилища является, конечно, общая палата-спальня. Но конструкция общей палаты-спальни имеет огромное количество неудобств.

Главными недостатками этого архитектурного типа явились: шум наполнения палаты, проход к соседней кровати, шум соседа, разговоры, храп спящих и пр. Все эти отрицательные явления чисто звукового, шумового происхождения. Уничтожение их возможно, во-первых, наиболее трудным путем, путем изоляции; во-вторых, путем заглушения неорганизованных шумов шумами организованными, влияющими на человека не с отрицательной стороны, а с положительной. Этими организованными шумами владеет то искусство, которое мы называем музыкой.

Исходя из этих предпосылок, мы и предлагаем строить тип здания казармы, палаты-спальни, общими усилиями и знаниями различных специалистов: музыкантов, врачей, архитекторов и пр.

Рассчитывая именно на эти коллективные усилия и знания различных технических единиц, мы и запроектировали ту часть работы, которая касается архитектора, и которая выразилась в проекте сонно-концертного корпуса «СОН-ная СОНата».

Так об'ясняет свой проект арх. Мельников.



Гостиницы разделены на 3 этажа. спальня, кабинет, приемная. (А. Н.)

Арх. Мельников

Архитектор Мельников. Генплан. Кольцо. В центре „институт изменения вида человека“. В кольце лаборатория сна с различными корпусами. За кольцом аэродром, военное поле, лагеря увеселений, и т. д. Жизнь на яву.
(А. Н.).

* *
*

Работа архитектора Мельникова получила отзыв как романтическая «фантазия» и «бред». И это совершенно правильно. Вместо решения сложной исключительно-важной задачи, решения социалистического города отдыха, автор занимается никчемным изобретательством сонных сонат. Пробует подвести какую-то теоретическую базу, оправдывающую идею рационализации сна. Ссылается на науку, которая должна разработать этот вопрос. Это не архитектурный, а диллетантский подход и легкомысленное отношение к проблеме З. Г. В генеральном плане этот геометрический круг, делящийся на отдых во сне и на яву, сонные корпуса на 4.000 человек, с механическими оборудованиями, эфирами и т. д., сонно-концертный корпус, жил. ячейки, гостиницы со ступенями, делящими на три площадки комнату, вокзал, совмещенный с курзалом, все это с нарочитой установкой на выдумку, оригинальность, все это по меньшей мере «странно непонятно»...

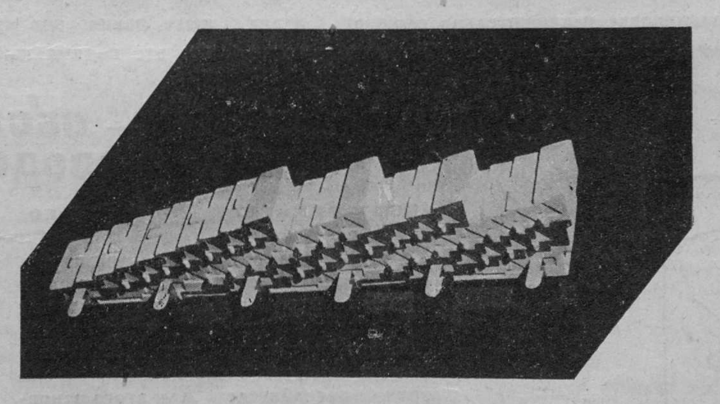
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ЛЕСНОЙ КУРОРТ.

Проект арх. Фридмана

Зеленый город — тип лесного курорта, рассчитанного на непосредственное всестороннее обслуживание трудящихся, использующих в нем дни своего отдыха в соответствии с производственной непрерывкой. Зеленый город — первый опыт создания города отдыха, в котором последние достижения техники в планировании строительства жилищ, организации питания, транспорта и пр. сочетаются с социалистическими установками на полное обобществление быта, всестороннюю охрану здоровья трудящихся, развитие физкультуры, наилучшую постановку воспитания, отдыха и т. д.

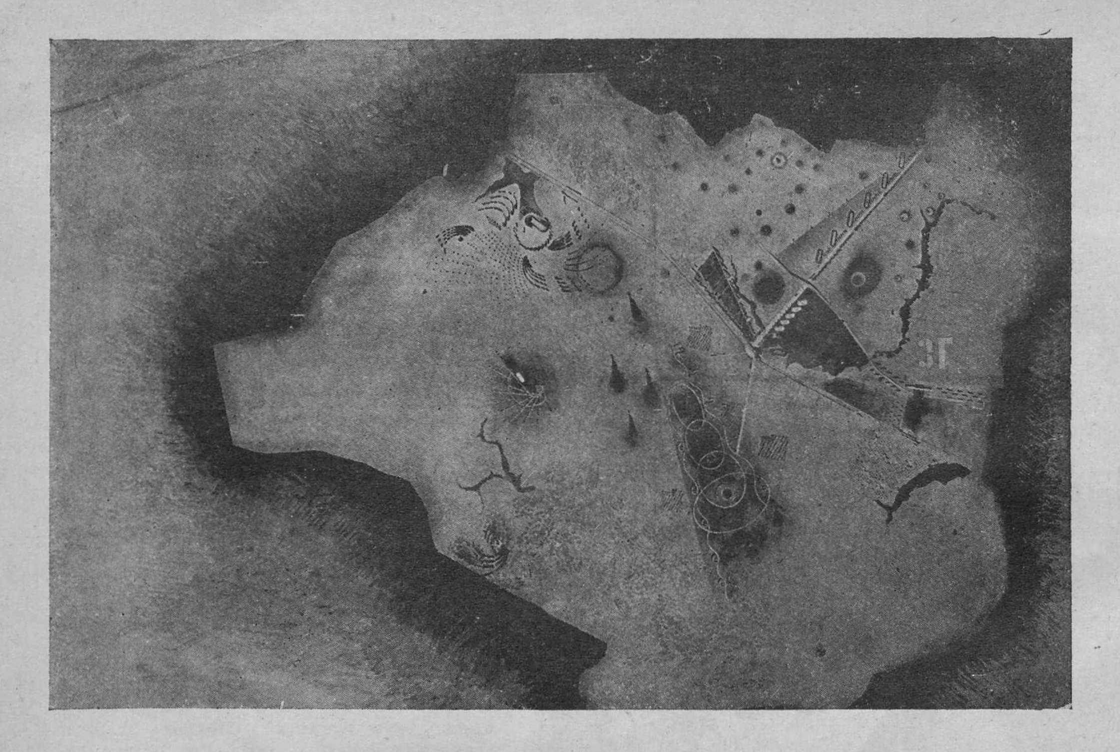
В архитектурном отношении Зеленый город рассматривается как город массового отдыха, в противоположность Москве, рассматриваемой как город труда. Этот контраст основных функций также должен быть выражен в архитектуре — архитектурный учет функциональных различий отдельных районов Зеленого города — синтез технического и архитектурного стандарта.

Арх. Фридман



Гостиница с наклонным корпусом. Отсутствие внутренн. лестниц. (А. Н.).

Детские учреждения, санатории и дома





Архитектор Фридман
Генплан

Различный рисунок планировки в разных районах
(А. Н.)

отдыха наиболее изолированы от шумных частей Зеленого города и от магистральных путей.

Основной санаторный район, предназначенный исключительно для нервных и физически переутомленных (но не для тяжело больных, нуждающихся в госпитальном лечении), запроектирован в массиве братовщинской лесной дачи по линии Петушки-Степаньково.

Пространство между линиями расположения санаторий обработано парками с искусственными водоемами и фонтанами.

Преобладающей формой строительных об'емов и массивов парка является мягкая, плавная, кривая форма, как противопоставление существующей прямолинейной разбивке леса и как контраст формам города, в котором протекает работа отдыхающего. В центре этого района расположены лечебные, административные и прочие обслуживающие здания. Этот центр соединен проспектом с главным центром Зеленого города. Вдоль этого проспекта можно допустить застройку кооперативными домами. Кроме этого, в некоторых квадратах леса запроектированы лагерного типа санатории.

Дома отдыха расположены в трех районах вблизи искусственно созданных запрудами водоемов.

Первый район расположен в северной части Зеленого города к западу от железной дороги, между селами Первомайским, Нагорным и Цернским. К искусственному водоему примыкает центральная спортивная площадь с большим стадионом, которую окаймляет ряд гостиниц для приезжающих. Крупные размеры водоема позволяют устраивать на нем большие гулянья и спортивные праздники. По остальной части района рассеяны массовые дома отдыха и мелкие семейные дома с обобществленным хозяйством. Недалеко от водоема запроектирована железнодорожная платформа, обслуживающая данный район, с районной гостиницей.

В данном районе сделано ударение на преобладание элементов физкультуры.

Второй район домов отдыха такого же порядка, но значительно меньших размеров, запроектирован у прудов села Ельдигино на самой высокой горизонтали данной местности.

Третий район домов отдыха расположен к востоку от железной дороги в южной части Зеленого города, между водоемами р. Скалбы и магистралью, соединяющий центр Зеленого города с зоопарком. Этот район организован по принципу более редкой застройки, большей изоляции каждого дома отдыха широкими массивами леса. Форма домов и общая архитектура здесь более спокойная. Этот район соединен с центральным вокзалом широкой парковой аллеей. На плане, вдоль этой магистрали, показаны здания овальной и змеевидной формы, спроектированные из тех же стандартных ячеек.

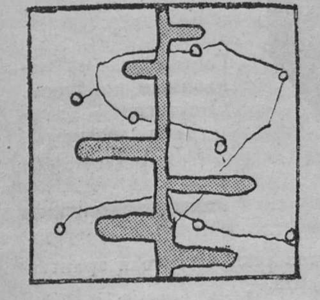
Центр спортивного и административного районов расположен между платформой Спасской и Братовщиной. На площади овальной формы расположен центральный вокзал-курзал. Недалеко от этой площади расположена центральная гостиница. От этого центра расходится ряд магистралей-аллей.

Так об'ясняет свой проект арх. Фридман.

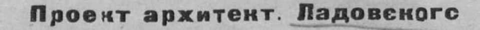
* * *

В работе архитектора Фридмана необходимо отметить исключительную неорганизованность. Если у Гинзбурга это проведено последовательно как проработка определенной идеи, тут это носит совершенно случайный характер. Придание случайного характера планировке исключительно сложного плана групп ячеек, извивающихся змеей, с установкой «на мягкую плавную кривую линию в противовес прямолинейной разбивке леса и как контраст формам города», вряд ли можно считать оправдывающей столь неорганизованный случайный характер всей работы. Установка на динамику фантастически «завернутых» павильонов туриста, сложная организация жилой части, все это во имя какой-то декадентской оригинальности.

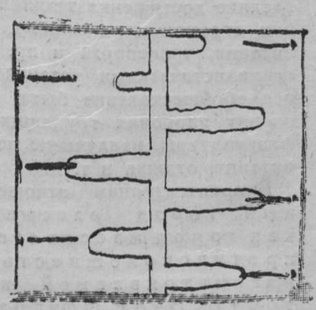
ЗЕЛЕНЫЙ ГОРОД — ОБСЛУЖИВАНИЕ РАБОЧИХ РАЗЛИЧНЫХ ПРОИЗВОДСТВ



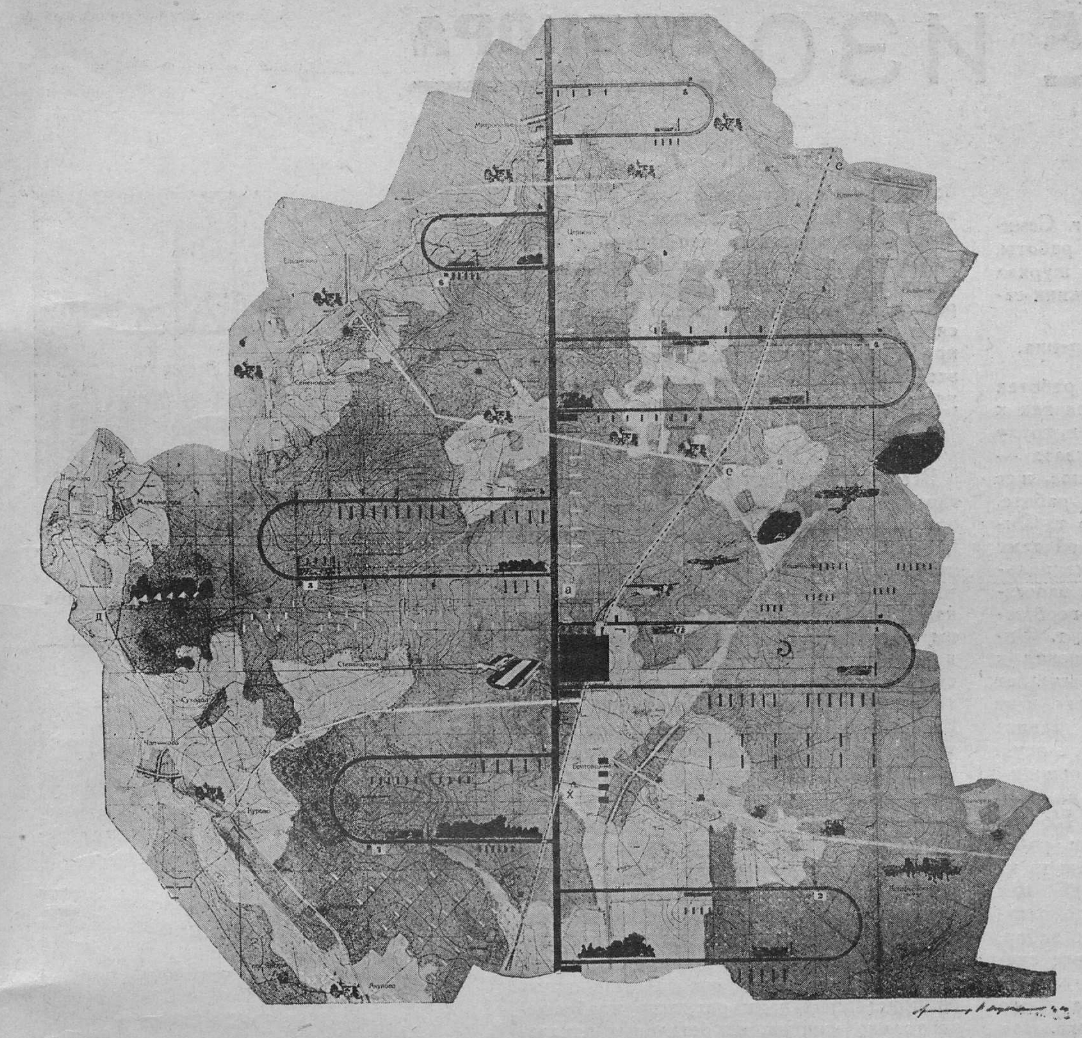
Проект архитект. Ладовекогс



Автор рассматривает Зеленый город, как обширный куроот, обслуживающий рабочих различных производств, при чем курорт этот находится среди территории, занятой под агрикультуру. Необходимо разрешить вопрос связи Зеленого города с рабочим потребителем. Для этого основным стержнем является ось «автострады», которая пересекает Зеленый город по середине и обслуживает все его районы.



Архитектор Ладовский
Генплан



Центральная — главная магистраль, на нее нанизаны кольца зон отдыха З. Г. Между кольцами агропункты: а) схема развития колец, б) пересечение дорог, соединяющих агропункты с зонами отдыха З. Г.

Автострада проектируется прямой линией. Ярославское шоссе остается без изменения и служит для автотранспорта. Планировка решает задачу сочетания отдыха и агроцентров на месте теперешних деревень так, чтобы районы отдыха могли свободно развиваться, не вытесняя сельское хозяйство, а последнее, в свою очередь развиваясь, не входило в конфликт с городом отдыха.

Все колхозы связаны с железной дорогой и шоссе, а между собой — сетью дорог, не пересекающих, однако, районы отдыха. Главную магистраль они пересекают лишь в 3 местах, туннелями над автострадой.

Районы отдыха имеют петлевые тупиковые проезды, связанные между собой и центром главной магистрали. Это дает возможность избежать транзитного движения в другие районы и соединить их по кратчайшему пути с вокзалом, аэродомом и пр. центрами З. Г. (см. рис.).

Каждый район предусматривает распределение сооружений по возрастным группам отдыхающих. Детский городок выделен особо.

В районе вокзала расположена центральная гостиница, зимний лагерь, дом отдыха. Центральный административный район проектируется по сторонам главной магистрали.

Вдоль магистрали в центре З. Г. запроектирована большая площадь, об'единяющая все виды пассажирских станций и центрального оперативного района. В каждом районе — спортивные площадки с бассейнами для плавания, расположенными среди зелени.

Вокзал-курзал. Решение делится на 2 части: вокзал с крытой платформой на другой стороне путей, переходным мостиком с рестораном, с зеленью между рельсовыми путями, с незастроенным первым этажом для легкости ориентировки прибывающих, и курзал, в котором расположен концертный зал на 800 человек; во втором этаже его помещается спортивный зал. К спортзалу во второй этаж ведет специальный под'езд для автомобилей.

Так об'ясняет свой проект архитектор Ладовский.

Арх. Ладовский. Вокзал

Вокзал с крытым мостиком, переходящим через пути. В стороне курзал с зрит. залом и спорт. залом. Восьмерка для в'езда авто и соединения вокзала с курзалом. (А. Н.)

* * *

Прием планировки Зеленого города архитектора Ладовского весьма остроумен. Привлекательна также простота решения планировки транспорта. В части решений отдельных зданий, как вокзал-курзал, мы наталкиваемся на ряд архитектурных натяжек, хотя и эффектных, но вряд ли необходимых (например, восьмерка пантуса для в'езда авто на второй этаж курзала).

Из представленных проектов проект архитектора Ладовского наиболее интересен и реален.

Этот проект принят за основу для дальнейшей разработки.

Л. Наппельбаум

СТРАНИЧКА ИЗО РАБКОРА

Журналу «Искусство в массы».

Я воспитанник детдома № 5 г. Семипалатинска, посылаю вам свои работы, которые прошу поместить в ваш журнал «Искусство в массы», как художник-самоучка. Прошу не отказать.

И. Фищенко.

Тов. Фищенко во всех своих работах с одинаковым интересом относится как к моментам индустриализации, так и труду и быту рабочего. Эта ширина охвата — явление чрезвычайно положительное, и ее нужно сохранить и в дальнейшей работе. Следует также отметить и то, что т. Фищенко старается подойти к каждой теме различно со стороны формы и не пользуется во всех случаях одной раз навсегда принятой манерой (Турксиб, верблюды и отдых). Но в своих работах т. Фищенко не выявляет своего отношения к изображаемому явлению, он не выделяет того, что он считает самым важным, и не показывает, как он расценивает данное явление. Так, например: на двух рисунках изображены трудящиеся женщины, на одном стирающие женщины, на другом женщины в поле с граблями. Но кто эти женщины? Кто это — хозяйки, работающие на себя, или батрачки? Каков их труд, подневольный, изнуряющий или свободный и радостный? Или еще рисунок Турксиба — на первом плане забор, дальше домики и наконец мост; все сделано одинаково тщательно, поэтому трудно определить, что для художника было самым важным и ценным в рисунке. Вам было бы чрезвычайно полезно сделать ряд рисунков на определенное тематическое задание и постараться возможно острее разрешить взятые темы и четко выявить свое отношение к выведенному явлению.

Я родился в 1904 г. в Ревдинском заводе, в семье рабочего. Когда я учился в школе в 3-м классе, у меня появилось желание рисовать. Сначала меня интересовало рисовать человека, а потом многое другое. Чем больше я рисовал, тем пуще меня втягивало, и я рисовал с 1913 г. до 1914 г. Потом случилась германская война. Тогда отца взяли на войну. С тех пор я больше не рисовал. В 1916 г. я поступил на завод работать. И вот у меня опять появилось желание рисовать. В 1923 г. я вступил в кружок изо, но этот кружок распался, и я рисовал сам. В феврале 1930 г. у нас в клубе организовался кружок изо, и я сразу вступил в него. Руководитель Буш предложил мне срисовать что-нибудь с производства, и я нарисовал горячий пресс прокатного цеха и коробку на газогенераторе. Теперь я с усердием буду учиться и производить свое искусство для пролетарских масс. Мое предложение ко всей рабочей молодежи, чтобы она тоже училась и помогала строительству СССР.

В. Горин.

Все присланные т. Гориным рисунки говорят о чрезвычайно внимательном отношении к производству, в особенности к машине. Хорошо то, что т. Горин стремится показать в своих рисунках труд, что он с большой любовью относится к каждой детали и старается передать все им виденное с полной правдивостью. Но почему вас, т. Горин, так мало интересует человек и в своем творчестве вы отводите ему такое незначительное место? Вы заканчиваете ваше письмо тем, что хотите участвовать в соц. строительстве СССР; в этом строительстве, так же, как и вы, хотят участвовать и участвуют многие миллионы рабочих и трудящихся. Главнейшее место в деле соц. строительства занимает творческая инициативная работа самих масс, и важнейшим фактором соц. строительства является человек. Он должен занять свое место в искусстве и ему должно быть уделено внимание художника в первую очередь. На одном из присланных вами рисунков изображена только машина, на остальных показаны работающие возле нее люди, но они изображены так, что являются как бы только придатком к машине. Главным действующим лицом выведена машина, которая всецело царствует в рисунке. Возникает вопрос: в какой стране происходит то, что на нем изображено? Может быть в Германии, может быть в Америке. Ведь эти страны обладают высоко развитой техникой, великолепными машинами, и именно капиталистические страны стремятся сделать рабочего незначительным придатком машины.

Вы должны показать в своем творчестве рабочего, так, чтобы зритель сразу понимал, в какой стране происходит изображенное, какие взаимоотношения существуют между машиной и работающим на ней человеком и как вы относитесь к показанному вами в рисунке явлению. Стенгазета вашего завода наверно дает массу материала для рисунка, постарайтесь его использовать.

В редакцию журнала «Искусство в массы».

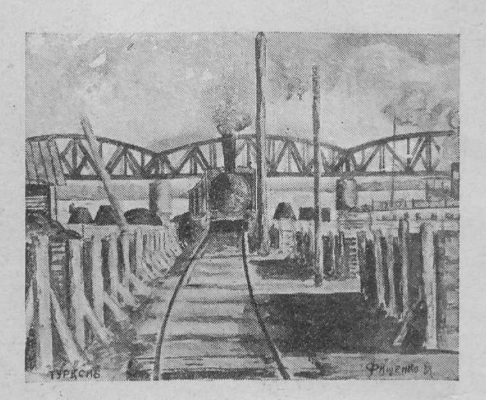
Посылаю вам рисунок с натуры (рисовал тушью) (Конвейер на фабрике № 1». Прошу, если возможно, поместить.

П. Марков.

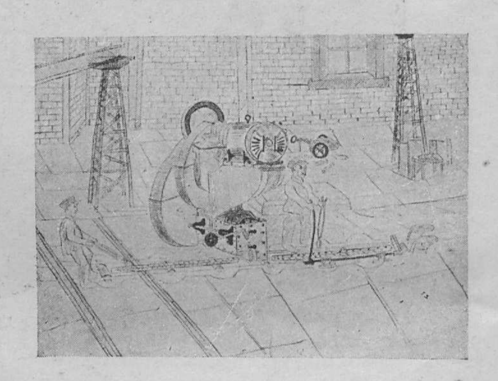
Все сказанное т. Горину может быть отнесено и к т. Маркову. Присланная им работа носит характер пейзажа, правда, интересно построенного в композиционном отношении. Для того, чтобы высказать более определенное суждение о вашем творчестве, хотелось бы видеть несколько работ, которые дали бы более полное представление о вашей установке.



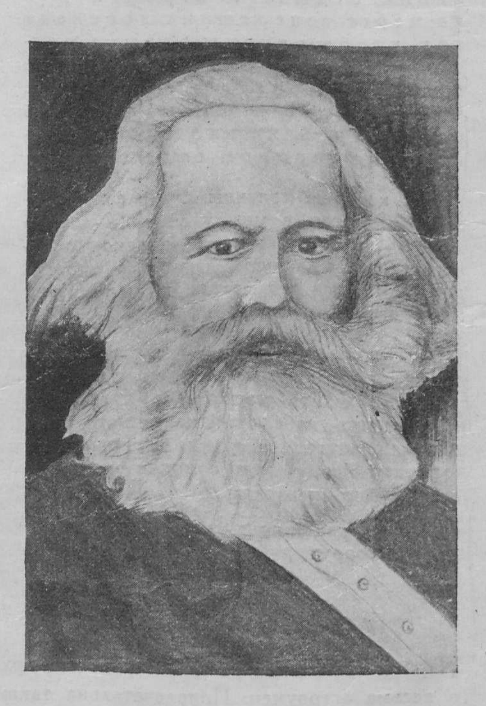
Фищенко — Хлеб государству



Фищенко — Постройка Турксиба



Горин — Прокатный цех



Колтовой — Карл Маркс



Ряжский, Г. Г. — „Председательница“.



Савченко Последнее проклятие



Марков Конвейер



Савченко Добьем!

Тов. редактор!

Если вас это не затруднит, то ответьте мне, куда, каким образом, какого формата посылаются рисунки на отзыв.

А. Нечипоренко.

Рисунки можно присылать в редакцию журнала «Искусство в массы», по адресу: Москва, 19, Волхонка, 8. Мы будем не только давать оценку рисункам, но и помещать их в журнале.

Прошу редакцию журнала «Искусство в массы» дать мне ответ и соответствующий совет на нижеследующую мою просьбу. Я являюсь любителем изо-искусства — самоучкой. Работаю плакатистом в клубе металлистов имени М. Горького в г. Сормово, при заводе «Красное Сормово». Работаю в клубе плакатистом по оформлению массовых политических кампаний, проводимых клубом. А так как клуб обслуживает завод с 2000 рабочих, то работы очень много. Приходится отзываться на запросы производства — выполнение промфинплана, соцдоговоров и т. д. К сожалению, иногда материалом так загружают и так заставляют его быстро оформлять, что частенько успеваешь давать одни писаные цифры, — нет времени и подготовки к их художественному оформлению. Вот, например, к антипасхальной кампании и 1 мая дали написать 300 метров лозунгов, затем транспаранты и затем... уже сколько хватит времени, остальное художественное отображение. Не знаю, правильна ли такая установка работы. Мне думается, на первое место — художественная сторона, качество, а не количество. Если сделаешь лозунг с иллюстрацией, смотришь, рабочий обратит на него внимание. Иногда чувствуешь, что нужно бы сделать, но с одной стороны недостаток времени и еще нехватка технических знаний затрудняют работу. Свободного времени нет. С 8 до 4 в клубе, а с 6 до 10—11 ч. опять в клубе, но вечером занимаемся в кружке по оформлению той или иной кампании. Я извиняюсь, что так пространно пишу, но мне хотелось бы разъяснить недостатки установки работы клуба, отметить достижения, получить совет. Искусство это я люблю, несмотря на то, что работать приходится 12—14 часов.

С товарищеским приветом

А. Каманин.

Надо добиваться того, чтобы наши клубы являлись действительным местом рационального отдыха. Пора добиться того, чтобы наши клубы не работали по пословице — «на охоту ехать — собак кормить».

Лучше один хорошо выраженный художественный плакат, нежели трехсотметровый лозунг, выполненный в сутки наспех. Сделайте все возможное, чтобы это, наконец, было понято клубами.

«Установка» вашего клуба, конечно, неправильна и вам, как изо-кружковцу, надо всячески стремиться ее исправить. Изо-кружковцы не должны отказываться от писания лозунгов и плакатов, участия в стенгазете, изо-кружковцы не должны быть дезертирами на этом ответственном участке.

Вам нужно привлекать к изо-работе внимание широкой общественности, ставить эти вопросы перед партийными, профессиональными и общественными организациями.

Посылая вам портрет Карла Маркса, прошу сообщить, гож он или не гож.



Савченко Все снесено могучим ураганом

Мне 16 лет. Портрет рисовал в течение 12 часов. Рисовал не из ума, а из другого портрета (не подумайте, что он перерисован через переводную бумагу). В настоящее время я нахожусь на молочно-животноводческих курсах в Холмогорском районе. Рисованию нигде не учился, так как окончил школу 1 ступени и ШКМ, где уроков по рисованию не преподавали. Единственным моим пособием была книжка Н. Масленникова «Учитесь рисовать».

К. Колтовой.

Вы спрашиваете, стоит ли вам продолжать рисовать. Конечно, рисовать продолжайте, но срисовывать с картинок бросьте, этим путем вы не научитесь рисовать, и будете делать никому не нужные вещи. Рисуйте то, что видите вокруг себя, пусть первое время вам это покажется трудным и рисунки не будут удаваться. Это не страшно. Вместо того, чтобы срисовывать портрет с картинки, попробуйте нарисовать его с натуры, с товарищей. Старайтесь показать в рисунке, какого он роста, какая у него голова, чем характерно его лицо. Постарайтесь показать, какая у него профессия, какой характер. Если выйдет карикатурно — не беда, это гораздо лучше, чем если будете его прикрашивать и делать однообразные, безразличные картинки. Рисуйте также обстановку, в которой живут изображаемые люди. Свяжитесь со стенгазетой и постарайтесь ответить в рисунках на те моменты и вопросы, которые затрагивает стенгазета.

Посылаю к вам серию рисунков, о которых прошу вас дать свою всестороннюю оценку, с указанием на все мои недостатки. Желательно было бы, если возможно, напечатать что-либо в своем журнале «Искусство в массы» с некоторым указанием о подробности моей работы.

В. Савченко.

Чрезвычайно положительным в рисунках, присланных т. Савченко, является то, что он в каждом из них ставит и разрешает острое тематическое задание. Все они посвящены изображению классовых взаимоотношений и борьбе пролетариата. Но оперируя всюду с человеческим материалом, пытаясь создать образ, который бы отвечал тематическому заданию, т. Савченко, видимо, не изучает человека, не наблюдает его внимательно во всевозможных проявлениях — отсюда надуманность и нежизненность выведенных персонажей и подражание виденным образцам. Нужно больше наблюдать жизнь, делать зарисовки, наброски с натуры, стараясь подмечать наиболее характерные черты, движения и отбрасывать все случайное и не типичное. Тогда и в рисунках, сделанных без натуры, появится больше крепости, убедительности и остроты.

Шумаков. Делегатка.

ПУТИ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

(По поводу III выставки ОХС)



Точилкин Сотворение Евы

Третья выставка ОХС показывает работу самоучек почти за год. Выставленные работы довольно ясно говорят, какими путями развивается ОХС и как развиваются отдельные его члены.

Большинство работает над станковыми формами искусства. Искусство, оформляющее наш быт, — плакат, клубная установка, оформление демонстрации, текстиль и т. д. или совсем не показаны, или показаны очень слабо.

Из восьмидесяти четырех товарищей, выставивших работы на третьей выставке ОХС, только двое ответили в своем творчестве на запросы клуба. Это тт. Гордеев и Оганесов. На триста четыре работы только двенадцать работ по искусству, оформляющему повседневный наш быт. Это более, чем мало. Мы имеем полное право сказать, что задачу по созданию низового изо-актива, работающего над оформлением нашего коллективного быта, ОХС не только не выполнил, но даже не приступил к выполнению. Точно так же, как и задача, которую поставил перед собой ОХС в своей декларации о «создании низового актива, работающего над оформлением мест коллективного и личного быта (клуб, революционные празднества, стенгазеты, плакаты, красные уголки, оформление предметов обихода и пр.)» не только не решена, но даже не поставлена еще на очередь.

В этом кроется большая опасность. В то время, когда работа даже профессионального художника-станковиста под давлением требований пролетарской общественности и передовой художественной мысли начинает строиться вокруг нужд клуба, в то время, когда профессиональные художники планово вовлекаются в оформление массовых празднеств и наших демонстраций, — такое сугубое предпочтение станковых форм искусства может привести ОХС к вырождению в группу художников-кустарей.

Тов. Гордеев выставил тринадцать работ. Из них две — эскизы панно для клуба металлистов. Эскизы не плохие, но нет пометки: было ли это делано для определенного клуба или же это просто упражнение, эскиз, не предназначенный ни для какого клуба и не выполненный, что не умаляет ценности работы.

Остальные работы — эскизы плакатов (третий заем индустриализации — рисунок), рисунок для обложки, иллюстрация и т. д. Тематика рисунков: «Восстание матросов на судне в 1905 г.», «Организация колхоза», «Паровозоремонтный цех», «Раздача оружия на заводе перед революционным выступлением рабочих», «Завод», «Стихийная демобилизация старой армии» и т. д.

При всех недостатках в работе, при неопытности построения плаката и обложки и при слабости рисунка — все же они говорят за то, что рабочий художник-самоучка т. Гордеев живет полной общественной жизнью своего класса и старается отвечать на его запросы в своей работе художника. Гордеев стоит на правильном пути. Ему надо помогать.

При внимательной и постоянной консультации со стороны профессионала-художника т. Гордеев сможет самостоятельно выполнять свои задачи художника-самоучки в клубе.



Колесов Переоборудовали

Также тесно связан с жизнью своего клуба и тов. Оганесов (рабочий, 26 лет, стаж самоучки — 3 года, Москва, Северн. ж. д.). Его работы — оформление сцены к празднику 12-летия Октября, к пьесе «Будни», эскизы оформления клубной сцены к МЮД, к постановке «10 дней, которые потрясли мир», эскизы к постановке «Женитьба Белугина», оформление стенгазеты.

Этот перечень ясно показывает, насколько широко т. Оганесов охватил в своей работе все потребности клуба по линии художника-декоратора. Хотя автор не успел еще приобрести больших технических навыков, например, при выполнении эскиза в макете, но все его работы (лучшая — эскиз к МЮД) достаточно грамотны, чтобы быть выполняемыми на клубной сцене.

Тов. Оганесов вполне активный самоучка-декоратор, и его работы по своему разнообразию дают массу декоративных возможностей. Они сделаны не по моральному принуждению, а от явной заинтересованности автора в такого рода работах. При соответствующем руководстве и непосредственной работе с декораторами, например, в декоративной секции АХР, из тов. Оганесова, вне всякого сомнения, разовьется хороший художник-декоратор, с хорошим охватом всего богатого разнообразия декоративного творчества.



Воронов — На тачке (1905 г.)

Третий автор, отдавший в своей работе много внимания производственному искусству, — это тов. Смирнов (Москва, рабочий, 22 лет, стаж самоучки — 2 года). Он планомерно работает над текстильным орнаментом, разрабатывая рисунки для тканей и ковров. К сожалению, т. Смирнов пользуется беспредметной формой орнамента или стилизует форму цветка, а не берет те формы, которые для нашей жизни являются наиболее актуальными— формы индустриализации.

Таких товарищей из ОХС, которые интересуются определенными производственными искусствами, следует приближать к производственным секциям АХР, создавая для них персональные шефства и консультации.

Из остальных авторов только у т. Андреева есть попытка к проработке плаката — антиалькогольный плакат.

Как положительное явление на выставке следует отметить ее насыщенность современной тематикой. Причем надо признать, что работы художников-самоучек на советскую тематику отличаются искренностью и непосредственностью, отсутствием слащавости и сусальности, столь часто до приторности сдабривающих работы художников-профессионалов, так называемых «попутчиков».

Однако художник-самоучка должен твердо знать, что на одной непосредственности далеко не уедешь. Он должен знать, что есть какая-то граница, после которой художник-самоучка становится или хорошим художником-профессионалом или диллетантом, недоучкой. Чтоб избежать этого, самоучка должен долго и упорно преодолевать культуру ремесла.

Нельзя быть 10—20 лет все самоучкой. Задачи, которые ставит перед собой ОХС — это задачи большого, профессионального искусства. Отдельные члены ОХС или выполняют его установку, работают над созданием пролетарского искусства, для чего надо много и упорно трудиться, или же начинают работать для себя, для своего личного удовольствия, т. е. становятся диллетантами.

Диллетанты нам не нужны.

Как совершенно правильно говорится в декларации ОХС, нужно «выдвигать особо талантливых самородков из среды трудящихся на ответственный путь пролетарского художника».

В среде ОХС намечаются уже такие товарищи, которые вполне заслуживают внимания, как талантливые художники-самоучки.

Например: Точилкин поражает нас творческой непосредственностью и нетронутостью. Его серия картин «Создание мира» полна невинным по форме, но убийственным по содержанию юмором. Они порождают такую усмешку, которая может сильнее расхолодить верующего, чем даже доклад на антирелигиозную тему.

Труд и учеба — вот что даст самоучкам настоящее мастерство, которое поможет создать пролетарское искусство.

А. К. А.

В ЗАЩИТУ МАЛЕНЬКИХ

ответ на статью Семашко „Художественный провал"

Тов. Семашко поместил в «Правде» статью об оформлении празднования первого мая в Москве.

«Художественного оформления праздника 1-го мая, — пишет он, — все ожидали с нетерпением: в печати сообщалось, что на это дело будет в этом году обращено особенное внимание; что различные группы художников распределили между собой различные площади города; что художники об'явили социалистическое соревнование — какая площадь будет лучше украшена и т. д. и т. д. Сбылись ли эти обещания? К сожалению, нет! Большинство художественных «изделий» — ниже всякой критики... На площади им. Дзержинского наворочено нечто несусветное. На большинстве окраинных площадей руки художника и незаметно. И этот «провал» очень поучителен. Неужели у нас нет художников, которые могли бы воодушевиться идеей международного праздника труда и борьбы. Конечно, они имеются. Мораль этого провала такова: художникам надо подойти ближе к массам; помочь массам оформить их художественный интерес; крепче спаяться с практической повседневной жизнью, жить с нею одним пульсом, одним дыханием. Надо теперь же заблаговременно подготовиться к празднованию октябрьской годовщины; художникам разбиться по рабочим клубам; заранее прорабо-

тать план; связаться с районами и т. д... Честь советского художника требует, чтобы провал этих дней был перекрыт действительно художественным оформлением в ближайшем будущем. И об'явить теперь же социалистическое соревнование на лучшую подготовку к октябрьским торжествам»[1].

Вот для восстановления профессиональной чести художника и надо вывести несколько практических заключений.

Массовые революционные празднества настолько крепко вошли в наш быт, играют в нем настолько большую агитационную и пропагандистскую роль, что обслуживание их давно пора поставить на профессиональную линию, по серьезному, а не спорадически, как это делается сейчас.

К техническому обслуживанию массовых процессов надо отнестись с неменьшей серьезностью, чем к обслуживанию. Это дело должно быть поставлено не только в порядке общественной нагрузки художников и общественной самодеятельности масс. За этим видом массовых зрелищ надо закрепить определенный штат профессиональных работников, которые бы проводили их в жизнь планомерно, вызывая и организуя самодеятельность масс, привлекая к себе в помощь художественную общественность.

Каждое наше зрелищное предприятие (Художественный, Большой и др. театры) имеют по несколько человек штатных декораторов (в Художественном — 3, в Большом — 5 и т. д.), ведущих текущую организационно-художественную работу. Да плюс к этому на оформление постановок приглашаются еще отдельные художники.

А ведь революционные праздники имеют не меньшее значение, обслуживают неизмеримо большее количество людей и в части своего художественного оформления впитывают гораздо большее количество человеко-дней, обладают большею трудоемкостью.

Если работать над задачами оформления революционных празднеств так, как советует тов. Семашко, то над этой задачей надо трудиться не один день в месяц, а несколько месяцев под ряд (проще говоря, целый год, так как революционные массовые праздники и карнавалы — Октябрь, антирелигиозные, Первое мая, День кооперации и др. — идут друг за другом).

Никому никогда в голову не придет заставить специалиста-инженера, специалиста-врача работать по своей специальности в порядке общественной нагрузки. Такое счастье выпадает только на долю художника. С этим надо покончить! Художник-специалист, работая по специальности, должен оплачиваться, как и всякий другой трудящийся, работающий по специальности.

Кроме того, надо решительно покончить с категорией так называемых «свободных художников», т. е. людей, не состоящих на службе, а получающих за свою работу разово. В профессиональном отношении это вырабатывает чрезвычайно отрицательные черты: отсюда проистекает и рвачество, отсюда же идет и конкуренция между работниками, подсиживание, нетоварищеские отношения в работе, боязнь, как бы товарищ не перебил работу.

Художники должны быть «на службе» у пролетарского государства, как и все остальные трудящиеся. «Свободный художник» — капиталистическое формообразование. Оно не подходит к пролетарскому государству.

По линии художников-станковистов и монументалистов это идет в форме контрактации за издательствами. По линии декоративной ничего этого нет. Надо обеспечить кадры штатных декораторов для оформления наших революционных празднеств и карнавалов. Только это обеспечит их правильное обслуживание.

Это должно итти по линии контрактации художников-декораторов при Главискусстве или при Моссовете. Обстановка показывает, что такие кадры должны быть. Должны быть созданы и мастерские, где могли бы производиться работы.

Такая группа могла бы планово и организованно прорабатывать и проводить вопросы оформления массовых празднеств. Она мыслится, как коллектив из декораторов, режиссеров, поэтов, драматургов, музыкантов и политических консультантов. В таком коллективе могли бы быть поставлены и решены вопросы зрительного, музыкального и словесного оформления наших празднеств.

Этот коллектив должен играть роль постоянного штаба по массовым зрелищам. Исполнители (актеры и художники-выполнители) могут вступать в работу в последние 2-3 недели до праздника. Выполнить, когда все обдумано и решено, когда составлены планы, чертежи и т. д., возможно и в короткий срок.

Вопрос о средствах не должен нас затруднять, так как мы уверены, что при такой постановке вопроса средств будет уходить не больше, чем уходит сейчас, результаты же будут лучшие.

К тому же исчезнет картина, когда на проработку эскизов по оформлению наших праздников в порядке общественном, хотя бы и соревнования, вызываются художники, занятые на производстве, отдающие производству всю свою творческую энергию и приходящие к оформлению праздников с выжатыми мозгами.

«Художественный провал» первого мая говорит за то, что выше головы не прыгнешь и художественная энергия не безгранична. Кроме того, при такой постановке распыляется опыт. Раньше он собирался при декоративном отделении Моск. Вхутеина. С реорганизацией Вхутеина весь этот опыт надо считать утерянным. Это опять-таки говорит за необходимость организации декоративных мастерских по массовым празднествам.

Возникает вопрос: а что же тогда считать у художника-декоратора общественной работой и в какую форму она должна вылиться?

А вот в организации и оформлении самодеятельности масс, в помощи изо-кружкам и бригадам самоучек по оформлениям, в консультации, в руководстве всего низового изо-искусства!..

И это, в свою очередь, дает художникам возможность «крепче спаяться с практической повседневной жизнью, жить с нею одним пульсом, одним дыханием».

Иначе мы рискуем, что молодые кадры художников-декораторов, выпущенные Вхутеином, обученные дисциплинам обслуживания массовых празднеств, распылятся, рассосутся по театрам и по клубам, и важное и большое дело в нашей общественной жизни останется опять без руководителей.

А. Кузнецова

[1] Разрядка везде наша. А. К.

ГОТОВЬТЕСЬ ВСЕ!

К ОФОРМЛЕНИЮ ГОДОВЩИНЫ ОКТЯБРЯ И ЮБИЛЕЯ РЕВОЛЮЦИИ 1905 ГОДА.

ИЗО АГИТАЦИЯ

(Выставка массовой художественной продукции)

Выставка об'единяет 19 издательств. Госиздат, АХР, Центросоюз, ОМХ, ОХР, Госмедиздат, Центроиздат и др. издательства отчитываются за 5 лет, но конечно, работы, представленные на выставке, преимущественно относятся к изданиям последнего производственного года.

Ведущими издательствами, выпускающими основную массу продукции, являются ГИЗ и АХР. Поэтому совершенно реально ставится вопрос, к чему нам такое издательское разнообразие, несомненно мешающее правильной работе, централизованному руководству. На выставке представлены: плакат, лубок, портрет, репродукция («настенная картина»), открытка, художественные альбомы (АХР — «Художественные сокровища СССР»), календарные стенки, наглядные пособия.

Продукция выпускается в огромнейших тиражах. Рост тиражей массовой изо-продукции говорит за то, что ей суждено сыграть в культурной революции значительную роль. Это обязывает нас отнестись с тем большим вниманием к ее качеству — идеологическому и художественному.

Одна из больших отраслей массовой продукции — это портрет политических и научных деятелей. Цель ее — довести образ лучших людей рабочего класса, партийной и научной мысли до массы, сделать Ленина, Сталина, Крупскую, Калинина и др. близкими стопятидесятимиллионному населению.



Кукрыниксы (ГИЗ). Плакат

Но, к сожалению, хороших портретов наших вождей у нас нет. У нас почти исключительно плохие портреты. Слова поэта о портрете Ленина: «похожих не было и нет» — остаются истиной до сих пор (в особенности, если посмотреть на лубок изд. ГИЗ «Приезд Ленина в Петроград» художника Хвостенко, оригинал которого был отвергнут издательством АХР и который является верхом халтуры и беззастенчивого отношения к революционной тематике). Об'яснения этому надо искать в издательской установке: — спешка, погоня за рынком и т. д. — и в самих художниках, не могущих еще дать портрета революционера-вождя [1].

Слишком много у нас художников, воспринявших революцию и ее героев внешне, или изображающих ее с чуждой нам помпезностью.

Отсюда появляются такие портреты, как «Фрунзе» Бродского (ГИЗ) и «Ворошилов на коне» Герасимов (АХР). У одного за плечами кровавая баталия, на фоне которого позирует некто, ничего общего с Фрунзе не имеющий, под другим красуется скакун, затмевающий блеском своей покраски своего славного седока. Лошадь-герой, — вот настоящее содержание лубка. Оба трактованы с чисто внешней ложной пышностью, помпезностью, которой позавидовал бы Сытин, именно так изображавший царских генералов. Пролетарский вождь ничем не обозначен, кроме спасительной красной звезды.

Тот же стиль внешней помпезности господствует и в лубке, в особенности историческом. Здесь в большом ходу так называемые батальные картины, в форме побоища изображающие отдельные эпизоды из гражданской войны. Невольно при взгляде на эти «схватки с врангелевцами» вспоминаются «Кузьма Крючков» и другие сытинские шедевры. Что их спасает, так это текст под ними, излагающий событие, да и тот иногда хромает. Бой дается, как праздник лихих удальцов. Значения войны, которую вел и будет вести пролетариат, в этих лубках не видно. Наоборот, они способны прививать залихватское удальство, молодечество, бравирование жестокостью войны.

Надо отметить, что этот жанр в ахровской продукции обработан с большей вдумчивостью; там даны отдельные элементы героической борьбы партизан и Красной армии, где относительно выявлены герои гражданской войны — партизаны и красноармейцы [2], в их повседневной, тяжелой борьбе.

Среди серии бытовых лубков есть хорошие лубки по физкультуре («Футбол» Нюренберга, «Бег» Коннова — издание АХР), по бытовым советским учреждениям («Советский суд», «Против пьяных отцов»). Но в гораздо большем количестве здесь встречаются работы явно сусальные, смакующие и сюсюкающие, вроде «Смена», «Девушки, учитесь стрелять» — изд. АХР, «Комсомол во флоте», «Смена» — изд. ГИЗ и др. В лубках, если дается рабоче-крестьянский молодежный типаж, то преимущественно, как «разудалый, добрый молодец» и «красна-девица» (это касается и лубка и открытки).

Заслуживают внимания лубки на индустриальные и колхозные темы, причем или строгий материал индустриальных тем не допускает сусальной трактовки, или художники, осилившие тему, наиболее созвучны нашей эпохе («Сталелитейный цех» Рождественского, «В сталелитейной» Коннова — издание АХР). Что же касается колхозных лубков, то они еще не вполне активно выявляют тему коллективизации сельского хозяйства.

Развитие и рост тиража репродукций говорит за то, что потребности и вкусы растут и что к лубку должен быть серьезный подход и значение его уточнено. Как правило, раньше под лубком понималась картина с обязательным текстом. теперь все более и более появляются лубки без текста, с одним названием, как картина, лубок по технике своей приближается к картине.

Практика показывает, что наибольшее агитационно-пропагандистское значение лубок может иметь в виде целой серии, берущей ряд моментов и наиболее полно выявляющей их.

По анкетным сведениям видно, что рабочий зритель живо интересуется наглядными пособиями (изд. ГИЗ), но если пособия географические, показывающие природу, удовлетворительны, то этнографические пособия, показывающие народности СССР, могут дать зрителю совершенно фантастические представления о теперешнем положении народов СССР. Почти все «народы» представлены в праздничный, базарный день, в формах, которые не должны иметь места у нас.

Следует отметить, что плакаты АХР, при всем их несовершенстве, интереснее и живее, лучше смотрятся, лучше бросаются в глаза, чем плакаты ГИЗ.

---

[1] А также в том, что наши художники принуждены писать портреты почти исключительно с фотографических карточек.

[2] Заслуживает большого внимания лубок Михайлова «Мы еще вернемся», издание АХР, трактующий тему кантонского восстания.



Корыгин (АХР) Блюхер (Лубок)



Хвостенко (ГИЗ) Ленин на броневике



Герасимов (АХР) Ворошилов на коне

ХРОНИКА.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СССР

О КОНТРАКТАЦИИ ХУДОЖНИКОВ.

Старые кадры художников со старым творческим методом не в состоянии полно ответить на запросы социалистического строительства. Перед издательствами встал вопрос о реорганизации индивидуального труда художников в сторону его коллективизации.

Первым этапом на этом пути является контрактация. В целях поднятия качества художественной продукции как в идеологическом, так и формальном отношениях, Художественное изд. акц. о-во АХР законтрактовало 40 человек художников. Последние будут работать по заданию редакционно-издательского отдела.

Летом изд-во АХР думает довести число законтрактованных художников до 80.

Что думают на этот счет другие издательства?

СОЗДАН ПОЛИГРАФИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ.

Согласно постановления Совнаркома СССР создается единый в СССР Полиграфический институт с тремя факультетами: полиграфическим, издательским и экономическим, для подготовки кадров высшей квалификации, и наряду с этим создаются в Москве, Ленинграде и Харькове полиграфические техникумы по подготовке кадров средней квалификации.

Ленинградский факультет ВХТИ вливается в Полиграфический институт и переезжает в Москву (институт будет помещаться в помещении б. архитектурного ф-та).

Для оборудования нового института выписаны из-за границы и будут получены до начала учебного года ротационные машины, офсетные и тифдрук.

Наряду с этим создается Полиграфический научно-исследовательский институт в Москве, на который отпущено полтора млн. руб. и выписаны приборы для лабораторий и кабинетов, которые также будут получены до нового учебного года.

Тысячник

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ БРИГАДА.

Астраханским филиалом АХР организована художественная агитбригада, выезжавшая в колхозы нескольких сел Астраханского района. В создании бригады принимали участие: редакция местной газеты «Коммунист», Колхозсоюз и союз Рабпрос. Две последние организации приняли на себя материальное обеспечение выезда бригады.

На бригаду возлагается широкая агитация идей АХР на местах, создание изо-кружков при клубах и ленинских уголках, чтение лекций по вопросам оформления клубов и уголков, написание плакатов и лозунгов по проведению основных кампаний (месячник сбережений, промфинплан, соцсоревнование, агрорыбпоход, поднятие производительности труда и др.).

Бригада имеет тесную связь также с ОКРЗУ и Окрсберкассой.

МОСКВА.

С 1 августа по 15 сентября в Парке культуры и отдыха Третьяковской галлереей будет устроена выставка по истории русского искусства.

УДАРНЫЕ БРИГАДЫ АХР.

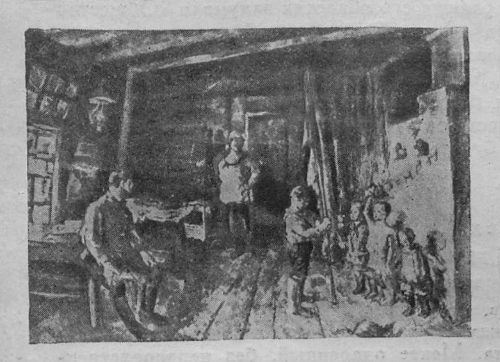
Бюро ударных бригад АХР приступило к организации смотра деятельности ударных бригад, прикрепленных к предприятиям «Серп и Молот», «Динамо», «Котлоаппарат», «Красные Текстильщики», 1-я Образцовая типография, «Электрозавод», и «творческих бригад».

Движение бригадничества широко охватило АХР. В ударничество и шефство было втянуто до 60% организаций.

Бригадами выполнена большая работа по оказанию помощи в художественном оформлении текущих политических кампаний (выполнение промфинплана и т. д.), созданию изо-актива на предприятиях и т. д.



Дейнека (ГИЗ) Плакат



Синицына (АХР) Смена (Лубок



Иогансон (АХР) Советский суд



Авилов (ГИЗ) Схватка с Врангелевцами

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ СЕКЦИЯ ПРИ АХР.

В начале 1930 г. в АХР образована искусствоведческая секция.

Секцией намечен обширный производственный план своей деятельности и уже проведен ряд докладов о станковизме, о попутничестве, о журнале АХР «Искусство в массы», о плакате и т. д. Намечен ряд докладов о постройке социалистических городов, проблемах реализма и т. д.

В бюро секции вошли тт. Антонов, Рогинская, Северденко и др.

ХАРЬКОВ.

В апреле открылась художественная выставка горняцких клубных художественных кружков Донбасса и Криворожья. Всеукраинский комитет Союза горнорабочих премирует лучшие работы. В числе премий — командировки в высшие художественные учебные заведения, экскурсии в Крым и на Кавказ и пр. Лучшие работы будут отправлены на международную выставку.

САРАТОВ.

В Доме ученых открыта выставка рисунков молодых художников — Игоря Ершова и Сергея Пескова, оканчивающих в этом году Саратовский художественный техникум. Выставка производит отрадное впечатление. Всего выставлено около 40 работ.

«Молодые художники отошли от создания бессодержательных, под лозунгом «искусство для искусства», работ, окунулись в гущу производства, идут в ногу с жизнью, отражая стройку наших дней» — пишет местная газета «Молодой Ленинец».

УЛЬЯНОВСК.

Художественным музеем Ульяновска получена коллекция картин от Пушкинского Дома академии наук СССР. В коллекции имеется 11 картин старых итальянских мастеров (XVI и XVII вв.), 6 картин старых испанских мастеров (XVI и XVII вв.), 6 картин голландских мастеров (XVII в.) и 1 картина фламандского мастера (конца XVI или начала XVII в.) и др. Всего коллекция заключает 30 картин.

ТАШКЕНТ.

К первому мая в Ташкенте организована художественная выставка самоучек. Выставка имеет большой успех. За время с 1 по 7 мая выставку посетило более 10.000 человек. В организации выставки принимало участие общество советских изо-работников.

САМАРКАНД.

Ассоциация работников изобразительного искусства красного востока вела переговоры с группой ташкентских художников «Советские изо-работники» по вопросу образования единой узбекистанской художественной организации. Обе группы об'единились. Ведется подготовительная работа к республиканскому с'езду художников и первой республиканской художественной выставке.

ОМСК.

В феврале закрылась выставка картин Омского филиала АХР. Выставку посетило около 8.000 человек.

Представители рабочих организаций отмечали: «Если выставленные работы по мастерству ниже работ старых мастеров, то по содержанию они наши родные, советские».

Специальной комиссией отобраны для Омского краевого музея следующие работы: «Стройка колхоза» Волкова, И. В., «Ударный цех» Кошкина, «Вечер в единоличном хозяйстве» Волкова, И. В., «Отдых пионеров» Смолина, Н., «Сплошная коллективизация» Авотина, Я. Я., Завод «Красный пахарь» Виноградовой, Т. И., «За революцию» Травина, «Ойрат» Гулецкого, В. В., «Верстка стенгазеты» Авотина, Я. Я., «Последний парад Колчака»» Белова, «Строят элеватор» Гулецкого, В. В., «Слесарный цех ж.-д. мастерских» Балашева.

Следующая выставка намечена на май 1931 г.

О ВЫСТАВКЕ К XVI ПАРТС'ЕЗДУ.

Организован комитет под председательством А. В. Луначарского по устройству выставки к XVI партс'езду.

Выставка состоит из художественно-литературных плакатов, лубков, фильм, выступлений, театров и эстрады, отражающих наше социалистическое строительство. На выставке показана также неудачная продукция всех видов искусства, искажающая линию партии.

Экспонаты частью размещены в залах заседания партс'езда, а частью в Парке культуры и отдыха, где по окончании партс'езда экспонаты будут сосредоточены целиком.

ПЛОВУЧИЙ ДОМ ИСКУССТВ.

В целях пропаганды советского искусства за границей Главискусство одобрило идею создания пловучего дома искусств для поездки по Европе и Америке. Для дома искусств предполагается использовать специальный пароход.

Фото-монтаж, которым пользуется ГИЗ, часто сушит плакат, делает его скучным, трудно читаемым, мертвым. Фото-монтаж не дает простора творчеству и фантазии художника, наоборот, он ограничивает ее, направляя исключительно в сторону изощрения композиции фотографии. Должно быть это же свойство плакатов ГИЗ влечет за собой и непонятность их, так как большинство непонятных плакатов отмечено по ГИЗ и именно те из них, где наиболее изощренная композиция.

Наиболее беззастенчиво поступают с выбором сюжетов для календарных стенок, где встречаются и «тройки удалые» с седоками в бобровых шубах и помещичьи псарни.

Открытка нуждается в более тщательном идеологическом отборе.

Наилучшим проводником в массы высокой изо-культуры являются, конечно, произведения (репродукции с картин) тех или иных образцов этой культуры, но это надо делать не так, как делает ЗИФ. Воспроизведения даются без всякой системы. А воспроизводимые им «образцы» крайне не вяжутся с текущим моментом и с нашей работой по социалистическому строительству. Сейчас, когда у нас непрерывка вошла в быт, ЗИФ печатает такие вещи, как «Праздник», «В праздник» и пр.

Заслуживают большого внимания художественные альбомы типа «Художественных сокровищ СССР» (изд. АХР). Такие альбомы позволяют дать историю изо-культуры, знакомство со школами и (в тексте) марксистское толкование вещи и школы. Но текст должен быть не таким «заумным», как это имеет место в АХР, а вполне доступным неискушенному массовому читателю.

Анкетные данные говорят за то, что выставка вызывает большой интерес. По ним же можно судить и о большом зрительном голоде рабочего посетителя.

Такая потребность заставляет нас с еще большей строгостью подойти к массовой изо-продукции, добиваясь, чтобы она стала одним из первых борцов на фронте культурной революции.

Ан.



Художественная жизнь на западе.

ФРАНЦИЯ.

Выставка Камиля Писсаро, устроенная в Париже по случаю столетия со дня рождения этого мастера импрессионизма, явилась, в сущности, первым в известной мере исчерпывающим показом его творчества, которое до недавнего времени оставалось в тени. На выставке было собрано 140 масляных картин, около 50 акварелей, пастелей и рисунков Писсаро, равно коллекция 80 его офортов. В целом получился очень ясный образ художественного пути живописца, подвергшегося первоначально влиянию Милле и Курбэ, чтобы потом приблизиться к творческой орбите Коро, а впоследствии смело присоединиться к новым исканиям импрессионистов, которым Писсаро остался верен до конца своей длительной жизни.

* * *

В западной художественной прессе неоднократно дебатировался вопрос об участии художников в огромных прибылях, выпадающих на долю маршанов при перепродаже художественных произведений, которые авторами в свое время, когда последние еще не пользовались известностью, были проданы за гроши. В настоящее время французская палата разрешила данный вопрос новым законом, на основании которого живописцы, скульптора, графики и прикладники имеют право на известное вознаграждение при перепродаже их произведений на аукционах и выставках. Размер этих отчислений в пользу художников колеблется от 2 до 5 процентов, в зависимости от вырученной суммы.

ГЕРМАНИЯ.

Устроенная в Берлинской Академии художеств выставка картин Рембрандта из прусских государственных музеев пользовалась исключительным успехом и отмечена небывалой для Берлина посещаемостью. В среднем ежедневно перебывало на выставке около 1 000 человек, а в день закрытия — 2 000, цифры, по указаниям берлинских газет, рекордные для этого рода выставок старых мастеров в Германии. Рембрандтовская выставка явилась вступлением к целому ряду торжеств по случаю столетия существования публичных музеев в Берлине.

* * *

Пловучую выставку немецкого искусства в разных его областях задумало «Общество друзей и ревнителей немецкого искусства за границей». Для этой цели перестроен моторный корабль, в котором устроено большое выставочное помещение, снабженное многочисленными витринами и простенками. Корабль этот начнет свое путешествие, рассчитанное на полтора года, в сентябре и после об'езда европейских стран направится за океан. Рядом с пластическим искусством будет показано и новое немецкое театральное искусство, для чего на корабле будет находиться труппа с определенным репертуаром.

* * *

Берлинский живописец Ганс Балюшек праздновал в мае свое шестидесятилетие, по какому поводу «Союз берлинских художников» устроил коллективную выставку юбиляра, давшую исчерпывающее представление об его художественном пути в области живописи и графических искусств, начиная с 1895 г. Балюшека должно поставить рядом с Кетэ Колльвиц и покойным Генрихом Цилле, как одного из первых бытописателей берлинского пролетариата. Менее одаренный, без непосредственного юмора Цилле и пафоса Колльвиц, Балюшек все-же при первых своих выступлениях обращал на себя внимание новой тематикой и большими композициями из жизни рабочих, одно появление которой было событием для своего времени, смелым вызовом, брошенным в лицо немецкой буржуазии.

ГОЛЛАНДИЯ.

67 лет от роду скончался знаменитый голландский искусствовед Хофстеде де Гроот, один из самых крупных знатоков старо-голландской живописи, историю которой он обогатил многими ценными исследованиями. Покойный де Гроот, совместно с Вильгельмом Боде, выпустил восьмитомное капитальное издание с репродукциями всех картин Рембрандта.

* * *

Изданием голландского антиквара Мартинуса Нихоф в Гааге вышла в свет на немецком языке «История русской живописи в средних веках», составленная Филиппом Швейнфурт и представляющая собой об'емистый том в 500 стр., с большим количеством иллюстраций. Понятие «средние века» автор толкует по своему, доведя его до конца XVII столетия.

* * *

По инициативе де ля Файль, биографа Ван Гога, в Амстердаме образовался комитет для постановки памятника этому голландскому живописцу.

ИТАЛИЯ.

Все, что теперь в Италии делается и предпринимается, даже в области искусства, в той или иной форме отмечено печатью фашизма. В Риме, в старинном дворце «Венеция», устраивалась выставка произведений старинной испанской живописи из частного собрания графа Контини Бонакорси. В об'явлениях об этой выставке подчеркивалось, что весь доход с нее пойдет в пользу «Института фашистской культуры» в Риме.

СОВЕТИКА.

Редкий случай перепечатки передовыми иностранными художественными журналами материала из популярного советского издания произошел с письмом Пикассо, которое этот французский мастер в 1926 г. напечатал в московском еженедельнике «Огонек». Письмо это, с русского вновь переведенное на французский язык, недавно было напечатано в новом парижском журнале «Форм», издаваемом Вольдемаром Жорж, а теперь оно появилось и в английском переводе — в английском ежемесячнике «Стюдио».

Издатель — АССОЦИАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ



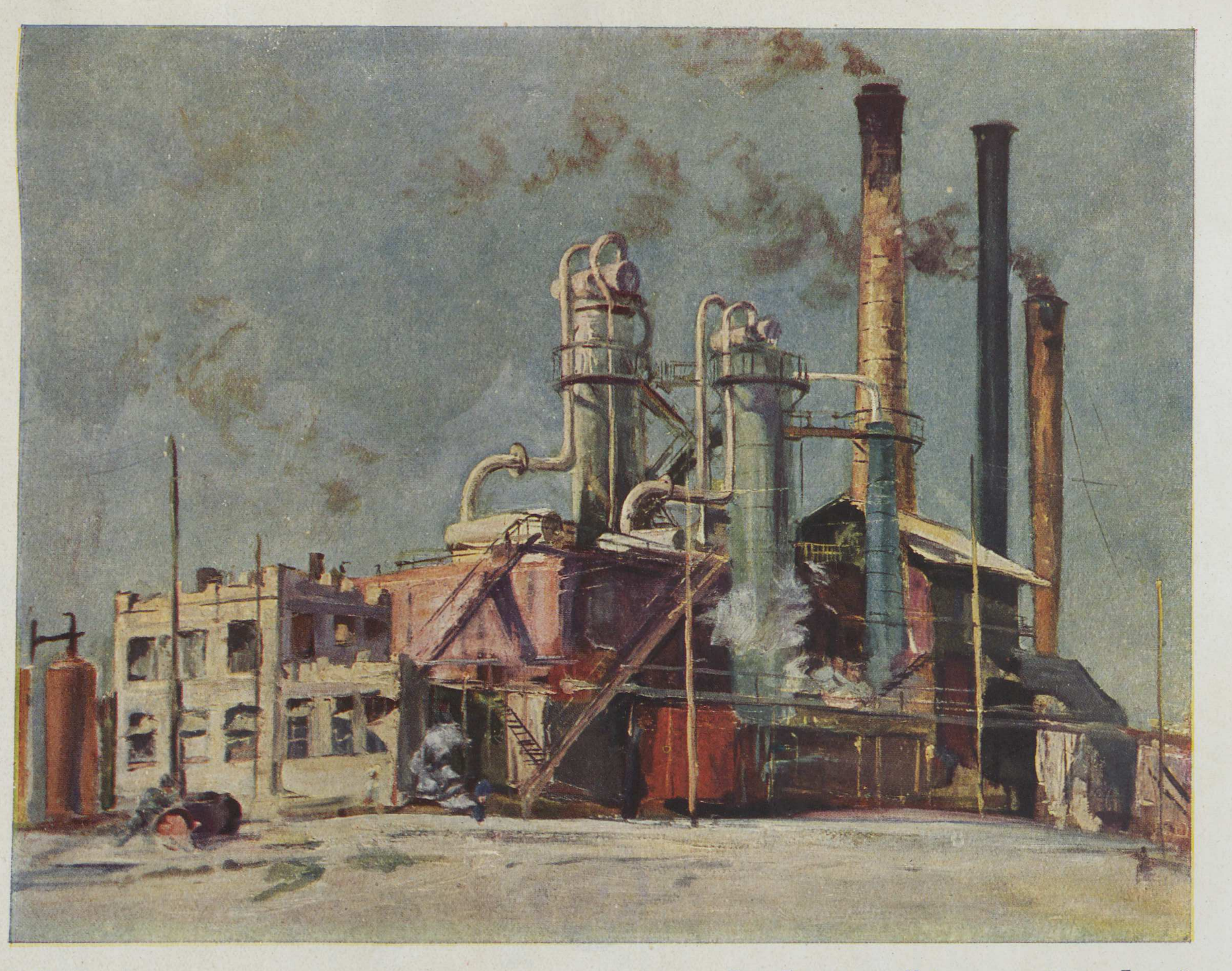
Львов, Е. А. Ленин в рабочем кружке в 1893 г.

П. П. Соколов-Скаля.



„Последний день Парижской Коммуны“.

Трест „Геокартпром“



Б. Н. Яковлев. „Баку. Белый город. Нефтеперегонный завод Гребер“.

ПОДГОТОВИМ ОСЕННИЙ ПРИЕМ

В связи с реорганизацией ВХТИ образованы в Москве Институты — Архитектурно-строительный, Полиграфический, Текстильный и Институт по обработке твердых и ценных пород леса.

Институт по обработке твердых и ценных пород леса создан 2 месяца тому назад и является всесоюзным институтом, в котором будут отделения:

1) Лесозаготовительно - транспортное для подготовки инженеров-технологов по заготовке транспорта твердых и ценных пород.

2) Лесоэкспортное — готовит инженеров по лесоэкспорту.

3) Мебельное — готовит инженеров-технологов по мебели.

4) Специальное производство, как-то: фанерное, обозное, багетное, паркетное и т. д. — готовит инженеров-лесотехнологов.

Срок обучения во всех отделениях — 3 года.

Специализация с первого курса, причем практика студентам предоставляется в тех республиках, откуда командированы студенты в Институт. С будущего года Институт будет иметь филиал в Сухуме. Для учебной и научно-исследовательской работы студентов Института будут использованы лаборатории кабинетов Всесоюзного научно - исследовательского института Древесины в Москве.

Осенью этого года предполагается принять в Институт 300 человек, из коих 50 будут приняты с подготовительных рабочих курсов, остальные места подлежат разверстке по союзным республикам.

Без проверочных испытаний будут приняты лица, окончившие рабфаки, девятилетки и курсы по подготовке в Вуз. Лица, окончившие лесные и деревообрабатывающие, физико-математические факультеты, техникумы, принимаются на 2-й курс без испытаний. Для поступления в Институт необходимы документы: об окончании среднего учебного заведения, о социальном положении, метрическое свидетельство и справка о состоянии здоровья. Лица, не имеющие документов об окончании учебных заведений, подвергаются испытанию, согласно правил приема во Втузы РСФСР в 1929/30 г., утвержденных Наркомпросом РСФСР.

Прием заявлений и выдача справок в Институте с 15 июня. Испытания начинаются с 15 сентября, а начало учебы — с 1 октября. Подвергающимся испытаниям предоставляется общежитие.

* * *

При Текстильном Институте организован самостоятельный факультет художественного оформления тканей с 3-мя отделениями: ткацким, трикотажным и набивным.

Срок обучения в Институте 4 года. Поступающие подвергаются испытанию по искусству, за исключением окончивших рабфак искусства и подготовительные рабочие курсы.

В августе предполагается выезд на текстильные фабрики для вербовки 50 ч., кроме этого подготовительные рабочие курсы дают 25 чел.

* * *

Полиграфический Институт будет иметь 3 факультета:

1) Полиграфический с отделениями: литографским, фото-механическим, типографским, выпускает руководителей полиграфических предприятий и руководителей цехов.

2) Издательский факультет — выпускает заведующих отделами издательств.

3) Экономический факультет — готовит рационализаторов, тарифно - нормировочных работников.

В Институт в первую очередь будут приниматься члены союза печатников, имеющие не менее 3 лет производственного стажа.

У Полиграфического Института до сих пор нет помещения (договор на занятие помещения б. Архфака Вхутеина по настоянию директора т. Тоота расторгнут). Если полиграфоб'единение срочно не примет мер, учебный план и осенний прием Института будут сорваны.

* * *

В Силикатном Институте до сего времени не знают, кому он будет принадлежать.

* * *

Не лучше положение в Архитектурно-строительном Институте, который до сего времени не имеет еще программы и не выработал условий осеннего приема.

Тысячник Поповский.

НОВЫЕ ЛЬГОТЫ ХУДОЖНИКАМ

Советское правительство многочисленными законодательными актами неуклонно стремилось к созданию благоприятных условий для развития художественного творчества. Об этом красноречиво свидетельствуют как законодательство об авторском праве, так и целый ряд жилищных, трудовых и налоговых норм. Опубликованное недавно постановление СНК СССР от 30 марта 1930 г. («Известия ЦИК», 1/IV—30 г., № 90) является аккордным звеном в мероприятиях, направленных к улучшению условий работы художников (живописцев, скульпторов, графиков), «обеспечивающих им возможность активного участия в строительстве новой социалистической культуры и быта».

Ряд вопросов, как-то: изыскание средств для оказания материальной помощи художникам, материальная поддержка художнику молодняку, создание условий для улучшения техники художественного производства и, наконец, некоторые мероприятия в защиту авторских прав нашли надлежащее освещение в указанном постановлении.

Если ранее приобретение художественной продукции производилось эпизодически и бессистемно, то с опубликованием настоящего декрета этот вопрос разрешается в плановом порядке. Так, правительством постановлено ассигновать по бюджетам союзных республик ежегодно, начиная с 1930/31 г., средства в размере не менее 200.000 руб. для приобретения музеями и картинными галлереями произведений советских художников.

Декрет также признает необходимым «приобрести для музеев и картинных галлерей за счет средств, отпускаемых по статьям Народных Комиссариатов Просвещения, лучшие из произведений, привезенных художниками из командировок текущего года».

Дальнейшие мероприятия правительства в области оказания материальной помощи художникам выразились в предписании Центральному Управлению Социального Страхования об образовании фонда в 100.000 руб. на покупку художественных произведений для санаторий и домов отдыха, в обращении к ВЦСПС об ассигновании 150.000 руб. на приобретение указанной продукции для культурно-просветительных организаций и, наконец, в постановлении об оплате художникам за участие их на выставках, организуемых Народным Комиссариатом Просвещения.

Как и следовало ожидать, постановление Совнаркома СССР не обошло молчанием вопроса о молодняке. Проблема кадров и на изо-фронте является актуальной и требует своего разрешения. Исходя из этого положения, правительство со всей категоричностью предписывает, что при приобретении музеями и картинными галлереями произведений искусства, «особое внимание должно быть обращено на поощрение молодых пролетарских художников».

Не менее важным является постановление Совнаркома СССР об установлении минимальных ставок авторского гонорара, получаемого художниками за воспроизведение их картин, рисунков и скульптур в виде открыток, альбомов и т. д. при предельном тираже. До сих пор, за отсутствием законодательных норм, практика в этом вопросе была пестра. С введением же настоящего вопроса в законодательное русло, художникам будет обеспечена надлежащая защита их авторских прав.

И, наконец, последнее мероприятие, явившееся предметом законодательной регламентации и касающееся улучшения техники художественного производства, обязывает ВСНХ СССР принять все меры к организации производства красок высокого качества, с привлечением, по мере надобности, иностранной технической помощи, а также предусматривает всемерное техническое содействие кооперативу художников в деле производства необходимых для живописи красок.

И. Этингоф.

Главлит № А 72053. „Мосполиграф", 13 типо-цинкография „Мысль Печатника", Петровка, 17. Зак. № 2293. Тир. 12.600 экз.

ЦЕНА 30 КОП.



Москва, Цветной бульвар, 25